Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DER
BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

M. Hauptmann, Vorsitzender.
J. Rietz, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel, Cassirer.
C. F. Becker.
J. Klengel.

AUSSCHUSS.

Dr. Baumgart in Breslau.
Ferd. David, Concertmeister in Leipzig.
Niels W. Gade, Musikdirector in Copenhagen.
Grell, Königl. Musikdirector in Berlin.
Fr. Hauser, Director des k. Conservatoriums der Musik in München.
F. Hiller, städtischer Capellmeister in Cöln.
Otto Jahn, Professor in Bonn.
Dr. A. Kahlert, Professor in Breslau.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Dr. Franz Liszt, Hofkapellmeister in Weimar.
Dr. A. B. Marx, Professor der Musik in Berlin.
Jul. Maier, Professor in München.
Dr. Proske, Canonicus in Regensburg.
E. Fr. Richter, Universitäts-Musikdirector in Leipzig.
Wilh. Rust, Musiklehrer in Berlin.
C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
H. Schellenberg, Organist in Leipzig.
Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt a/M.
Freiherr von Tucher, Ober-Appellationsgerichtsrath in München.

	Expl.
Seine Majestät der Kaiser von Oesterreich	10
Ihre Majestät die Königin von England	1
Seine Majestät der König von Preussen	20
Seine Majestät der König von Hannover	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin von Sachsen	1
Ihre Kaiserliche Hoheit die verwittwete Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	5
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Strelitz	1
Seine Hoheit der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Hoheit der Herzog von Anhalt-Bernburg	1
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albert von Sachsen-Koburg-Gotha, Gemahl Ihrer Majestät der Königin von England	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Marie Auguste von Sachsen	1

	Expl.
Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria von Preussen	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Friedrich von Hessen-Cassel, geborne Prinzessin Anna von Preussen	1
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht (Sohn) von Preussen	1
Seine Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern	1
Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen	1
Seine Hoheit der Prinz Reuss	1
Seine Hoheit der Fürst von Hohenzollern-Hechingen	3
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg	1
Ihre Durchlaucht die Fürstin Heinrich II. Reuss-Cöstritz	1
Ihre Durchlaucht die Fürstin Troubetskaï in Paris	1
Ihre Durchlaucht die Prinzessin Friederike zu Lippe-Detmold	1
Seine Durchlaucht der Fürst Odoewsky in St. Petersburg	2

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

DEUTSCHLAND.

	Expl.
Aachen.	
Herr Brüggemann, Hofrath	1
Herr Hasenclever, Landrath	1
Herr von Turányi, Kapellmeister	1
Herr Wüllner, Fr., städt. Musikdirector	1
Altbrünn bei Brünn.	
Herr Križkowský, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas	1
Altdorf bei Nürnberg.	
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1
Arnstadt.	
Herr Stade, H. B., Cantor, Organist u. Musikdirector	1
Augsburg.	
Herr Riegel, Fr., Kapellmeister	1
Bamberg.	
Herr Boveri, Th., Dr. med.	1
Herr Schrüfer, F., Chorrector	1
Barmen.	
Der städtische Gesangverein	1
Herren Ibach Söhne, A.	1
Herr Taube, Pastor	1
Herr Schmitz, Franz	1
Bautzen.	
Herr Hering, Organist und Seminarlehrer	1
Berlin.	
Der Domchor	1
Der Tonkünstlerverein	1
Die königliche Bibliothek	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung	1
Herr Bargiel, W.	1
Herr Dr. Bellermann	1
Herr Ehlert, Louis	1
Herr Grasnick, Particulier	1
Herr Grell, königl. Musikdirector	1
Herr Klingner, C., königl. Gerichts-Assessor	1
Herr Lehfeld, Stud.	1
Herr Dr. Lindner	1
Herr von Loeper, Gerichts-Assessor	1
Herr Lührrs, C.	1
Herr Dr. Marx, A. B., Professor der Musik	1
Herr Radecke, R., Tonkünstler	1
Herr Rust, Wilhelm, Musiklehrer	1
Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath	1
Frau Dr. Schumann, Clara	1
Herr Taubert, W., königl. Kapellmeister	1
Herr Towers, John	1
Herr Graf von Voss, wirklicher Geh. Rath	2
Herr Dr. Wagener	1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
Herr Wichmann	1
Bernburg.	
Herr Kanzler, Musikdirector	1
Biala.	
Herr Bach, H., Cantor	1
Blankenburg.	
Herr Otto, Ed., Kreisrichter	1
Bonn.	
Herr Dietrich, A., Musikdirector	1
Herr Gerhards, F., Tonkünstler	1
Herr Dr. Heimsöth, Professor	1

	Expl.
Herr Jahn, O., Professor	1
Herr Kyllmann	1
Herr Messer, Musiklehrer	1

Brandenburg.

Die Singacademie	1

Braunschweig.

Herr Hilgendag, Organist	1
Herr Litolf, H., Musikalienhandlung	1

Bremen.

Die Singacademie	1
Herr Fritze, W.	1
Herr Runge, Otto	1

Breslau.

Das königliche katholische Gymnasium	1
Das königl. academische Institut für Kirchenmusik	1
Die Singacademie	1
Herr Dr. Baumgart	1
Herr Dr. Branis, Professor	1
Herr Ernemann, Particulier	1
Herr Kahl, Cantor	1
Herr Dr. Kahlert, Professor	1
Herr Leuckart, F. E. C., Musikalienhandlung	1

Bückeburg.

Herr Wolff, Candidat	1

Budweis.

Herr Nowotny, Adalb. Joh., Musikdirector	1

Carlsruhe.

Der Cäcilienverein	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1

Cassel.

Frau Caroline von der Malsburg	1

Celle.

Herr Stolze, H. W., Stadt- und Schloss-Organist	1

Coblenz.

Der Gesangverein	1

Cöln.

Der städtische Gesangverein	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1
Die rheinische Musikschule	1
Herr Breunung, F., Pianist	1
Herr Farina, J. M.	1
Herr Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1
Herr von Königslöw, Otto, Tonkünstler	1
Herr Seydlitz, Kaufmann	1

Crefeld.

Herr von Beckerath, W.	1

Danzig.

Herr Faltin, Richard	1

Darmstadt.

	Expl.
Die grossherzogliche Hofmusik	1

Dessau.

Die herzogliche Hofkapelle	1

Detmold.

Die fürstliche Hofkapelle	1

Dresden.

Der Tonkünstlerverein	1
Die Dreyssig'sche Singacademie	1
Fräulein Adelheid Einert	1
Herr Friedel, B., Musikalienhandlung	1
Herr Herion, Musiklehrer	1
Herr Leonhardt, J. E., Lehrer am Conservatorium	1
Herr Dr. Rietz, J., Hof-Kapellmeister	1
Herr Ritter, A., Concertmeister	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1

Düsseldorf.

Der Gesang-Musikverein	1
Herr Hasenclever, Dr. med.	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1

Duisburg.

Herr Curtius, Fr., jr.	1

Elberfeld.

Der Gesangverein	1
Herr Homann, A., Organist	1
Herr van Eyken, J. A., Organist	1
Herr Schornstein, Musikdirector	1

Emden.

Herr Buss, H., Particulier	1

Erlangen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek	1

Frankfurt a/M.

Der Cäcilien-Verein	1
Herr Buhl, August, Tonkünstler	1
Herr Goltermann, G., Musikdirector	1
Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Herr Mettenheimer, Dr. med.	1
Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schlemmer	1
Herr Schnyder von Wartensee	1
Herr Spiess, G. A., Dr. med.	1
Herr Wannenmann, P., Particulier	1

Frankfurt a/O.

Herr Vierling, Organist	1

Friedenau bei Neuwedel.

Herr Dr. Keuthe	1

Gersfeld, bei Fulda.	Expl.
Herr Graf Froberg, Montjoie	1

Giessen.	
Herr Levi, Herm., Musiker	1

Göttingen.	
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Professor Dr. Baum, Hofrath	1
Herr Grimm, J. O., Tonkünstler	1

Gratz.	
Herr Dr. Tosi, Professor	1

Grimma.	
Herr Steglich, E., Oberlehrer und Cantor	1

Halberstadt.	
Frau Krüger, Justizräthin	1

Halle.	
Die Singacademie	1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Franz, R., Musikdirector	1
Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1

Hamburg.	
Die Bachgesellschaft	1
Herr Armbrust, Organist	1
Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Cranz, August, Musikalienhandlung	1
Herr Cranz, Ferdinand	1
Herr Eiermann, C. G.	1
Herr Grädener, C. G. P., Musiklehrer	1
Herr Karck, Gustav	1
Herr Lallemand, Avé Th., Tonkünstler	1
Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
Herr Schaller, J. N., Organist	1
Herr Schuberth, J., Musikalienhandlung	1
Herr Winter, G.	1

Hannover.	
Das Lyceum	1
Herr Hille, E., Tonkünstler	1
Herr Joachim, J., Concertmeister	1
Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
Herr Lange, O. H., Tonkünstler	1

Hildburghausen.	
Herr Dr. Emmrich	1

Ichtershausen.	
Die Schullehrer-Bibliothek	1

Jena.	
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1
Herr Stade, W., Universitäts-Musikdirector	1

Kiel.	Expl.
Der Gesangverein	1
Herr Homann, E.	1
Herr Hundertmark, Organist	1
Herr Karsten, Professor	1
Herr Planck, Professor	1
Herr Stange, H.	1

Königsberg.	
Die musikalische Academie	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1

Kremsmünster.	
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector	1

Landsberg a. d. Warthe.	
Herr Isaac, M., Tonkünstler	1

Leipzig.	
Das Conservatorium der Musik	1
Die Concert-Direction	1
Die Singacademie	1
Die Stadt-Bibliothek	1
Herr von Bernuth, J.	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1
Herr David, Ferd., Concertmeister	1
Herr von Dommer, A.	1
Herr Dreyschock, R., Concertmeister	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1
Frau Friese, Cäcilie	1
Herr Grabau, A., Violoncellist	1
Herr Dr. Günther, F. H.	1
Herr Dr. Hauptmann, M., Cantor und Musikdirector	1
Herr von Holstein, F.	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Klengel, J.	1
Herr Lampe, C., Kaufmann	1
Herr Dr. Langer, H., Organist und Musikdirector	1
Herr Professor Moscheles, J.	1
Herr Dr. Naumann, Ernst	1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1
Herr Dr. Petschke, Advocat	1
Herr Richter, E. F., Musikdirector und Organist	1
Herr Riedel, C., Musikdirector	1
Herr von Sahr, H., Tonkünstler	1
Herr Schellenberg, H., Organist	1
Frau Dr. Seeburg	1
Herr Senff, Bartholf, Musikalienhandlung	1
Herr von Watzdorff, Stud.	1

Lucka.	
Herr Belcke, C. G., Kammermusikus	1

Ludwigshafen.	
Herr Jäger, A., Director der pfälzischen Eisenbahn	1

Magdeburg.	Expl.
Herr Finzenhagen, H., Organist	1
Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung	1
Herr Rebling, G., Organist u. Musikdirector	1
Herr Ritter, A. G., Musikdirector u. Dom-Organist	1
Herr Schefter, F. E., Director d. Zabel'schen Instituts	1

Mainz.

Die Liedertafel 1
Herr Beyer, Ferd., Tonkünstler 1
Herr Marpurg, F., Musikdirector 1
Herr Scholz, B., Musikdirector 1
Herr Schott, Franz, Musikalienhändler 1
Herr Schott, Joseph, Musikalienhändler 1
Herren Schott's Söhne, Musikalienhandlung 1

Mannheim.

Herr Heckel, K., Musikalienhandlung 1

Meiningen.

Herr Freiherr von Liliencron, Dr. 1

Merseburg.

Herr Engel, D. H., Musikdirector u. Dom-Organist 1

München.

Das Conservatorium der Musik 1
Die königliche Hof-Musik-Intendanz 1
Die königliche Hof- und Staatsbibliothek 1
Frau Kapellmeister Drobisch 1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector 1
Herr Hauser, F., Director d. k. Conservat. d. Musik 1
Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector 1
Frau von Lerchenfeld, Louise 1
Herr Prof. Maier, J., Conservator der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek 1
Herr Freiherr von Perfall, C. 1
Herr Dr. Riehl, W. H. 1
Herr Scherer, Lehrer 1
Herr Scherer, G., Privatgelehrter 1
Herr Täglichsbeck, Th., Kapellmeister 1
Herr Freiherr v. Tucher, Oberappellationsgerichtsrath 1
Herr Wanner, Chr., Professor am k. Conserv. d. Musik 1
Herr von Zwehl, Staatsminister 1

Münster.

Herr Müller, C., Musikdirector 1

Naumburg.

Herr Krug, G., Appellations-Gerichtsrath 1

Neisse.

Herr Stuckenschmidt, J. H., königl. Musikdirector 1

Neuburg.

Das königliche Seminar 1
Herr Unterbirker, Schullehrer 1

Neustrelitz.

Herr Messing, Cantor und Organist 1

Neuwied.	Expl.
Herr Geller, A. F., Inspector	1

Osnabrück.

Herr Thorbeck, C. H., Musiklehrer 1

Prag.

Herr Dreyschock, Alex., Kapellmeister 1
Herr Fischer, Jacob, Musikalienhandlung 1
Herr Fügner, Heinrich 1
Frau von Lämmel, S. 1
Herr Neumann, F., Musiklehrer 1
Herr Proksch, Director 1
Herr Wenzel Medek, Organist 1

Pressburg.

Herr Schurig, Cantor und Organist 1

Regensburg.

Herr Dr. Proske, Canonicus 1

Rheineck (Schloss).

Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath 1

Rod.

Herr Müller, J. M., Evang. Pfarrer 1

Rostock.

Herr Behr, H., Theater-Director 1
Herr Zerck, Organist 1

Rottleberode.

Herr Hausmann, Eisenhütten-Besitzer 1

Sondershausen.

Die fürstliche Hofkapelle 1

Stettin.

Herr Calo, F. F. 1
Herr Dohrn, C. A. 1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist 1
Herr Mayer, W., Apotheker 1

Stuttgart.

Die königl. Hand-Bibliothek 1
Der Verein für klassische Kirchenmusik 1
Frau Liesching, Catharina 1
Herr Sattler, G., Stud. jur. 1
Herr Speidel, W., Musikdirector 1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung 1

Torgau.

Herr von Winterfeld, R., Lieutnant 1

Tübingen.

Die königliche Universitäts-Bibliothek 1
Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector 1

Vellahn.	Expl.
Herr Dr. Chrysander	1
Verden.	
Herr Grabau, Fr., Stud.	1
Weimar.	
Herr von Göthe, Walter	1
Herr Dr. Liszt, Fr., Hof-Kapellmeister	1
Herr Montag, Tonkünstler	1
Wernigerode.	
Herr Dr. Friederich, A.	1
Wien.	
Herr Bagge, Selmar, Tonkünstler	1
Herr Dessauer, Joseph, Tonkünstler	1
Herr Esser, H., Kapellmeister	1
Herr Horn, E., Tonkünstler	1
Herr Jüllig, Franz	1
Frau Julie Mauthner, Edle von Mautstein	1
Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Paterno, F., Kunsthändler	1
Herr Rufinatscha, J., Tonkünstler	1
Herr Schmidt, R.	1
Herr Spina, C. A., Musikalienhandlung	1
Herr Vesque von Püttlingen, J., k. k. Ministerialrath	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Bogler, C., Collaborator	1
Zittau.	
Herr Albrecht, G. A., Musikdirector	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1

AUSLAND.

BELGIEN.

Brüssel.	
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Vicomte de Clerque Wissocq	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Der Musikverein	1
Herr Gade, Niels W., Musikdirector	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist	1
Herr Siboni, Tonkünstler	1
Frau Tuttein, Josephine	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Ewer & Cie*, 390. Oxfordstreet, London.)

Barfield.	
Herr Barry, C. A.	1
Brighton.	
Herr Courtney, H., Organist	1
Bristol.	
Herr Ames, G. A.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Lunn, J. R.	1
Herr Power, Joseph	1
Chichester.	
Herr Goddard, Reo	1
Edinburgh.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Exeter.	
Herr Hake, E.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Spark, W.	1
London.	
Das britische Museum	1
Die Bachgesellschaft (The Bach Society)	1
Herr Bartholomew, W.	1
Herr Benedict, Julius	1
Herr Dr. Bennett, W. St., Vorsitz. d. Bachges. in London	1
Herr Best, W. T.	1
Herr Burrowes, J. F.	1
Herr Chipp, E.	1
Herr Chipp, E. T.	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Crowe, H., Organist	1
Herr Cummings, W. H.	1
Herren Ewer & Co., Musikalienhandlung	3
Herr Flowers, G. F.	1
Herr Goldschmidt, Otto	1
Herr Grove, E.	1
Herr Hatton, J. L.	1
Herr Herbert, G.	1
Herr Hill, Th.	1
Herr Hopkins, E. J.	1
Herr Hullah, J.	1
Herr Jervis, Vincent	1
Herr Jones, George David	1

	Expl.
Herr Klingemann, C.	1
Herr Molique, B.	1
Herr Pauer, Ernst	1
Herr Potter, C.	1
Sacred Harmonic Society	1
Herren Schott & Co., Musikalienhandlung	2
Frau Stirling, E.	1
Herr Webb, W. H.	1
Herr Werner, L.	1

St. Lukis.

Herr Marsh, Joseph 1

Manchester.

Herr Hallé, C. 1

Oxford.

Herr Hayne, L. G. 1

Herr Oakeley, H. S. 1

Salop.

Herr Foulkes, W. 1

Slough.

Herr Ouseley, F., Baronet 1

Surbiton.

Herr Makins 1

Windsor.

Herr Meaton 1

Herr Verrinder 1

York.

Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim. 1

FRANKREICH.

Carcassonne.

Herr Charles Rolland du Roquan 1

Herr Raimond Rivalz 1

Ingouville.

Herr Oechsner 1

Montpellier.

Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät 1

Nantes.

Herr Crahay, L. 1

Niort.

Herr Beaulieu 1

Paris.

Bibliothèque Impériale	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Alkan, Professor	1
Herr Behrens, Ad.	1
Herr von Beriot, Solm	1
Frau Gräfin Branicka, Nina	1
Herr Damcke, B.	1
Herr Décourcelle	1
Herr Duprat, Benjamin	1
Herr Flaxland, Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Franck	1
Herr Franck, A., Buchhandlung	2
Herr von Froberville, E.	1
Herr Gevaert, J. A.	1
Herr Gouvy, Th.	1
Herr Kaufmann, Maurice, Tonkünstler	1
Fräulein Krinitz, Elise	1
Herr Lavinée, Musikalienhandlung	2
Fräulein Lewkowicz	1
Herr Maho, J., Musikalienhandlung	1
Madame Marjolin	1
Herren Pleyel, Wolff & Co., Musikalienhandlung	1
Herr Rodrique, E., Bankier	1
Herr Rossini, Joachim	1
Herr Solar, Christian	1
Herr Tellefsen, T. D. A.	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1
Herr Saint Saëns, Camille	1
Herr Stockhausen, Jul.	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1
Herr Villot, Conservateur aux Musées impériaux du Louvre	1

Pau.

Madame St. Crécy Dartigaux 1

ITALIEN.

Mantua.

Herr Greggiati, S. G. 1

Neapel.

Herr Florimo, Fr., Bibliothekar 1

NIEDERLANDE.

Arnheim.

Herr Kretzschmar, E., Musiklehrer 1

Goes.

Herr van den Bosch, R. B., Dr. med. 1

Im Haag.

Herr Nicolai, W. F. G., Organist 1

Fräulein von Mansuroff 1

Rotterdam.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst 1

Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche und Glockenspieler 1

Herr Serruys, Alex. 1

NORWEGEN.

Christiania.

Herr Lindemann, L. M., Organist 1

Drontheim.

Herr Lindemann, Fr. Chr. 1

Herr Udbye, M. A., Tonkünstler 1

Frederikshall. Expl.

Herr Stang, W. B., Stud. phil. 1

POLEN.

Warschau.

Herr Freyer, A., Organist 1
Herr Sennewald, G., Musikalienhandlung 1

POSEN.

Posen.

Herr Gräbe, Alb., Appellations-Gerichtsrath 1
Herr Greulich, O., Musikdirector 1
Herr Gürich, Jul., Musiklehrer 1

RUSSLAND.

Ekaterinoslaw.

Herr Fischer, Musiklehrer 1

Mitau.

Herr Postel, Organist 1

Moskau.

Herr Erlanger, M., Kapellmeister 1

Odessa.

Herr Trithen, O. 1

St. Petersburg.

Herr Albrecht, Robert 1
Herr Bernard, M., Musikalienhandlung 1
Herr Berthold, Th., Tonkünstler 1
Herr Blanckmeister, Musiklehrer 1
Herr Bock, R., Organist 1
Herr Büttner, A., Musikalienhandlung 1
Herr Frackmann, V., Musikalienhandlung 1
Herr Johannsen, Julius 1
Herr von Schubert, General der Infanterie 1
Herr Seuberlich, Robert, Tonkünstler 1
Herr von Stassoff 1
Herr von Tanéeff, Sorgius, Staatsrath 1
Herr Wieck, Alwin, Musiklehrer 1
Herr Graf Wielhorsky 2

Riga.

Die Stadtbibliothek 1
Die Domkirche 1
Die musikalische Gesellschaft 1
Herr Agthe, Organist 1
Herr Bergner, W., Organist 1
Frau Bornhaupt 1
Herr von Lutzau, S. 1
Herr Müller, J. C. D. 1
Herr Pacht, Pastor 1
Herr von Rudnicki 1

Zytomir.

Herr Hübner, Heinrich 1

SCHWEDEN.

Norcköpping. Expl.

Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr 1

Stockholm.

Die königliche Musik-Academie 1
Herr Hallström, Ivar 1
Herr Lindblad, A. F. 1
Herr Graf von Oxenstjerna, Kammerherr 1
Herr Rubenson, F. A. 1

Upsala.

Die königliche akademische Kapelle 1

SCHWEIZ.

Basel.

Der Gesangverein 1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler 1
Herr Thurneysen, E., Stadtrath 1
Herr Walther, A., Musikdirector 1

Bern.

Herr Prof. Demme 1
Herr Frank, E., Musikdirector 1

Schaffhausen.

Herr Imhof, Pfarrer 1

Winterthur.

Herr Kirchner, Th., Organist 1
Herr Rieter-Biedermann, Musikalienhandlung 1

VEREINIGTE STAATEN.

Boston.

Herr Babcock, G. L. 1
Herr Babcock, W. R. 1
Herr Dresel, O. 1
Herr Homer, L. P. 1
Herr Parker, J. C. D. 1
Herr Perkins, Ch. C. 1
Herren Russel et Fuller, Musikalienhandlung 1
Herr Trenkle, J. 1

Cincinnati.

Herr Dr. Ritter, F. L. 1

New-Orleans.

Herr Schwarz, Louis, Buchhandlung 1

New-York.

Herr Breusing, C., Musikalienhandlung 1
Herren Scharfenberg und Luis, Musikalienhandlung 1

Worcester.

Herr Allen, B. D. 1

WALLACHEI.

Bukarest.

Herr Gackstatter, Fr. 1

Joh. Seb. Bach's

Kammermusik.

Erster Band.

Drei Sonaten für Clavier und Flöte.
Suite für Clavier und Violine.
Sechs Sonaten für Clavier und Violine.
Drei Sonaten für Clavier und Viola da gamba.
Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß.
Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß.
Anhang.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

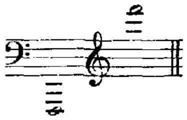
zu Leipzig.

VORWORT.

Der vorliegende Band enthält eine Sammlung solcher Kammermusik, welche für drei obligate Stimmen gesetzt ist. Gleichviel, auf welche Weise sich diese Stimmen instrumental vereinigten, wurde die Art solcher Verbindung von den Alten «Trio» genannt. Dies war die Gattung; «Sonate, Suite» u. s. w. dagegen die Form, in welcher das Trio auftrat. Wenn daher z. B. in dem Cataloge des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach Seite 67 zu lesen ist: «*Trio* aus dem Hb fürs obligate Clavier und eine Violine», so ist dies zwar nach heutigem Sprachgebrauche, welcher diese Verbindung «Duo» nennen würde, unverständlich, aber dem Gesagten nach vollkommen richtig. Es sind aber nicht die Namen allein, welche sich, wie dies Beispiel zeigt, gegenüberstehen, sondern auch das Wesen heutiger und damaliger Kunst. Die Musik hat seit 150 Jahren ungemein an Volksthümlichkeit gewonnen, der Dilettantismus hat sich namentlich mit überwiegender Vorliebe des Clavierspiels bemächtigt und die Künstler gezwungen, diesem Umstande Rechnung zu tragen. Die freie Kunst, die Lieblingstochter des Orgel- und Clavierspiels, welche es verstand, in den kunstvoll geschaffenen Organismus einer Composition wechselvolles Leben zu hauchen, schwand immer mehr und mehr, und seit 50—60 Jahren gilt nur noch der Buchstabe. Die Reproduction älterer Sachen ist daher mit mannichfachen Schwierigkeiten verbunden, zu denen sich, namentlich diesen Trio's gegenüber, noch solche gesellen, welche die heutigen Claviere bereiten.

Es kann und soll nicht geleugnet werden, dass unsere Pianoforte's grosse Vorzüge vor dem Cembalo haben. Allein ebenso gewiss ist auch der umgekehrte Fall. Bei Ausführung Bach'scher Claviersachen sollte deshalb stets daran gedacht werden, dass die Componisten damaliger Zeit ebenso gut wie die heutigen auf eigenthümliche und wesentliche Eigenschaften ihrer Instrumente rechneten. Das Reproduciren moderner Compositionen auf einem Clavichordo würde man wahrscheinlich höchst lächerlich finden, und zwar mit Recht; aber von Bach'schen Sachen glaubt man, sie würden erst auf unseren Clavieren zu Ehren und zur wahren Geltung gebracht. Wir geben gern zu, dass dies bei einzelnen Effecten wirklich zutrifft; im Grossen und Ganzen ist es jedoch nicht der Fall. Erst dann, wenn es Jemand erfunden haben wird, die Vorzüge des alten Cembalo mit denen des heutigen Pianoforte zu verbinden, kann von einem Zur-Geltung-Bringen nach allen Seiten hin die Rede sein. Bis dahin muss sich der Künstler zu helfen suchen und die allernothwendigsten der wesentlichen Eigenschaften des Cembalo so viel als möglich künstlich übertragen. Dieselben kennen zu lernen wäre freilich eigene Anschauung der kürzeste Weg. Da jedoch gut erhaltene Exemplare vollkommener Cembalo's äusserst selten geworden sind, so dürfte es nicht überflüssig sein, das zur Sache Gehörige hier zu beschreiben, indem für das Specielle auf M. Jacob Adlung's «Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit» Seite 553 verwiesen sein mag.

Das Cembalo oder Clavicymbel, (französisch *Clavessin*), für welches Bach seine Claviersachen componirte, hatte die Gestalt unsers heutigen Flügels, die innere Einrichtung aber war nach dem Vorbilde

der Orgel construirt. Mit dieser hatte es den Mangel gemeinschaftlich, dass man den Ton durch den Anschlag weder verstärken noch schwächen konnte. *Piano, mezzo forte, forte* und *fortissimo* waren jedoch, wie auf der Orgel, auf andere Weise erreichbar. Ein vollständiges Cembalo, wie wir es in Berlin beim Grafen von Voss sahen*), besass 2 Manuale, den Umfang  und war auf jedem Tone mit 4 Saiten bezogen, die in der ganzen Scala 4, 8 und 16 Fusston hatten. Diese Saiten lagen auf drei sich stufenweis erhebenden Stegen registerartig über einander, die 4 füssigen unten, die 16 füssigen oben, und die zwei 8 füssigen in der Mitte**). Zwischen den Saiten erhoben sich vom Clavis aus vier Reihen Tangenten (Dokken genannt), die, emporgestossen, die Saiten erklingen machten, oder nach Belieben — durch 4 verschiedene, von einander unabhängige Registerzüge etwas zur Seite geschoben — ausser Thätigkeit gesetzt werden konnten. Ferner waren sie auf zwei Manuale, die sich koppeln liessen, vertheilt; das obere hatte 4 und 8, das untere 8 und 16 Fusston. Dem Spieler stand demnach die Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur denkbaren Verbindung zu Gebote, und die Mittel dazu waren so einfach, dass sich dies mitten im Spiel mit der grössten Leichtigkeit bewerkstelligen liess. Welche Abwechselung und Freiheit gewährten diese Einrichtungen, und welche Klangfülle konnte durch Benutzen aller Register erreicht werden! ***) Ausserdem liessen sich die besseren Clavierspieler damaliger Zeit (wie dies schon in der Vorrede des III[ten] Bandes von Herrn C. F. Becker bemerkt worden ist) noch besondere Pedale bauen, auf welche sie ihre Flügel zu stellen pflegten, und wodurch die schon erwähnten Vorzüge noch vermehrt wurden †). Und während man die Bach'schen Claviersachen unabänderlich im 8 Fusstone in dem Umfange von 5 Octaven: wiederzugeben pflegt, rechnete er auf die in verständiger Weise wechselnde Mitwirkung von 16 und 4 Fusston und auf einen Tonbereich von 7 vollen Octaven. Eine gewisse, durch Stabilität des geringeren Tonumfanges erzeugte Monotonie, abgeschwächte Klangfülle und zu jung klingende Bässe sind daher Resultate, welche Bach unseren Clavieren verdankt. Und gut wäre es, wenn es bei diesen Beeinträchtigungen beabsichtigter Wirkungen stehen bliebe. Übler noch ist es, wenn der Mangel eines 16 Fusstones geradezu Fehler erzeugt, wie dies in den Sonaten für Clavier und Viola da gamba öfters vorkommt, wo letztere als Mittelstimme den Clavierbass unterschreitet. Hier ist, ganz abgesehen von allen anderen Gründen, aus letzterem Grunde allein der 16 Fusston eine unbedingte Nothwendigkeit, und damit die verständige Anwendung desselben im Princip geboten und gerechtfertigt. Unserer Meinung nach dürfte es aber dabei am zweckmässigsten sein, das Sechzehnfüssige im Basse so viel als thunlich zu vereinfachen und in ein Verhältniss zu stellen, wie den Contrabass zum Violoncell. Bach selbst geht hierin mit vielen Beispielen voran, z. B. Matthäuspassion Seite 233, H moll Messe Seite 106, Weihnachtsoratorium Seite 213, oder, was unsere Meinung noch deutlicher bezeichnet, in einem Concerte, welches bei

---

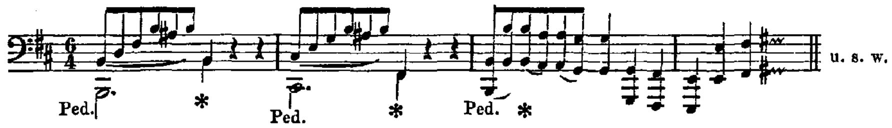
*) Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Grafen stammt es aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und ist zu seiner Zeit vielfach von W. Friedemann Bach gespielt worden.

**) Häufiger kamen allerdings die dreisaitigen Flügel vor, welche den 8 Fusston, sowie den 4 und 16 Fusston nur einfach besassen.

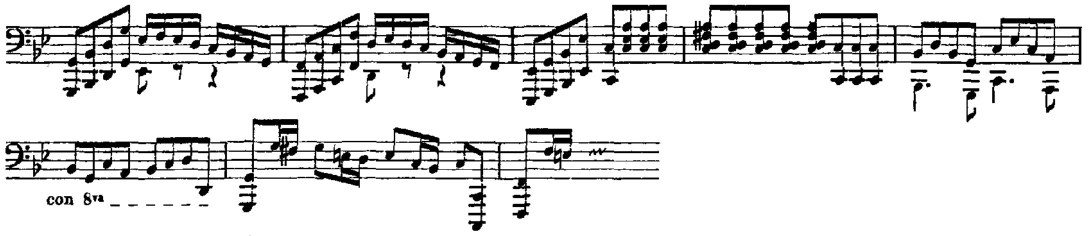
***) Glaubwürdige Zeugen, welche die alten Flügel noch um 1800 in Berlin gehört haben, versichern: diese Instrumente hätten auch eine solche Stärke im Tone besessen, dass sie im Opernhause durch das volle Orchester zu hören waren, und in der Zelter'schen Singakademie dem Chore eine Grundlage gaben, wie etwa ein 16 füssiger Orgelbass.

†) Siehe auch Adlung Seite 556.

Peters in Leipzig unter dem Titel erschienen ist: *Cinquième Concerto (D dur) pour Clavecin, Flûte et Violon concertans avec accompagnement etc.* Demnach würden wir den Bass Seite 69 dieses Bandes etwa also vortragen*):



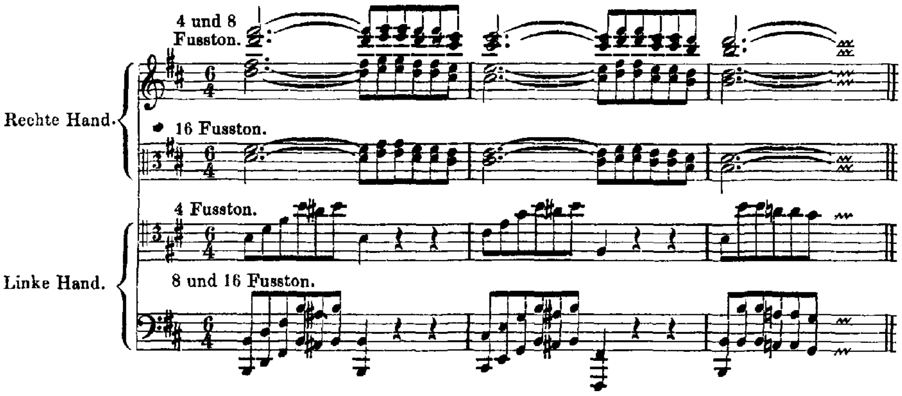
auf ähnliche Weise bis zum ersten Viertel des 16. Taktes. Von hier an genügt der 8 Fusston bis zum Eintritt des 20. Taktes, mit welchem die zweite Hälfte des Satzes beginnt, die der ersten mit leichter Mühe conform gebildet werden kann. Hierdurch wird zugleich der Wechsel des vollen und halben Werkes auf dem Unter- und Ober-Manuale versinnlicht. Man kann überhaupt diesen beabsichtigten Gegensatz öfters sehr deutlich wahrnehmen, z. B. Seite 74 in den ersten 11 Takten, Seite 89 u. s. w. Noch ein anderer Bass mit vereinfachtem 16 Fusstone möge hier (Seite 204 entlehnt) seinen Platz finden.



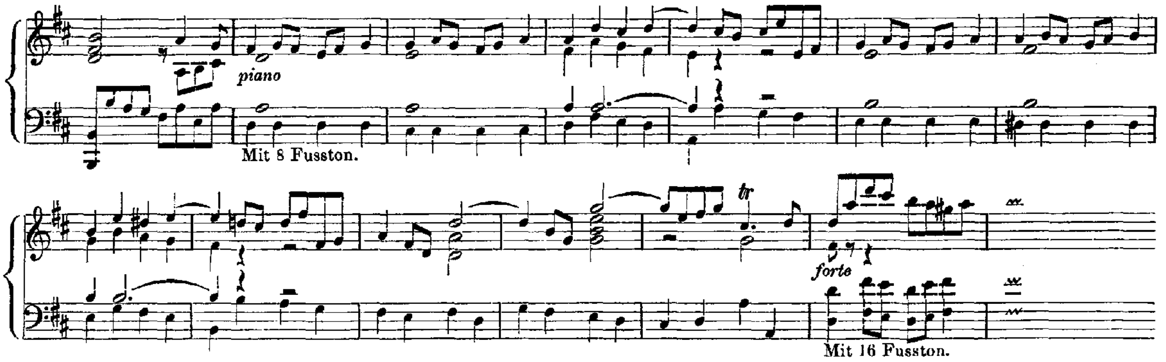
Der dritte und vierte Takt dieses Beispiels trifft aber noch andere Eigenheiten älterer Kammermusik, welche uns nur darum seltsam und schwierig vorkommen, weil, wie bereits gesagt, die heutige Zeit nur den Buchstaben gelten lassen will und mag. Die Zeit, welche eine Sonate für Clavier und Violine ein Duo nennen kann, hat im Allgemeinen keinen Unterschied mehr für Vielstimmigkeit oder Volltönigkeit, für Wichtigeres oder Nebensächliches, für Erfundenes oder Selbstverständliches; sie will Alles genau vorgeschrieben haben. Anders verhielt es sich dagegen in älterer Zeit, wo die Musik zwar nicht so allgemein, aber von Wenigen desto gründlicher getrieben wurde. Damals schrieb man nur die obligaten Stimmen, das Wichtigere und wirklich Erfundene nieder. Das Accompagnement, d. h. das mehr oder weniger Volltönige (Accordische), das Nebensächliche oder Selbstverständliche, konnte mehrentheils dem Gutdünken und der Phantasie des Spielers überlassen werden. Wenn aber auch Etwas nebensächlich und selbstverständlich ist, so wird es darum noch nicht überflüssig. Im Gegentheil kann eine Sache durch den

---

*) Um Allen verständlich zu sein und darzuthun, wie maassvoll dieses Anstreben einer nicht ausser Berechnung stehenden und keinesweges gleichgültigen Tonentfaltung ist, möge dasselbe Beispiel veranschaulichen, wie es auf dem alten Cembalo in Wirklichkeit erklang:



Mangel des Selbstverständlichen recht unverständlich werden. Das Accompagnement oder der Generalbass spielte darum einen wesentlichen Bestandtheil aller Kammer-, Theater- und Kirchenmusik. Eine mit Instrumenten gesetzte Kirchenmusik wurde mit der Orgel begleitet, jede Oper, Orchester-Suite, Symphonie, Ouvertüre u. s. w. mit dem Flügel. Ebenso war's beim Trio in seiner ursprünglichen Gestalt, wie es in diesem Bande Seite 221, 231 und 260 zu finden ist*). Letzteres, für 2 Flöten und Cembalo, ist für uns von besonderer Wichtigkeit. Seine Umgestaltung in die Sonate für Clavier und Viola da gamba (Seite 175) veranschaulicht zunächst das Entstehen der ganzen Gattung jener Sonaten und die damit verbundene logische Übertragung des Namens (Trio). Wichtiger aber, als das Geschichtliche dieses Bildungsganges, sind die für sich stehenden Folgerungen, welche aus dem gegenseitigen Verhältnisse beider Bearbeitungen abgeleitet werden müssen. Denn wenn in der einen Bearbeitung das Accompagnement einen wesentlichen Bestandtheil bildet und das Trio erst zur vollen Geltung bringt, so muss von demselben Werke in seiner Gestalt als Sonate für Cembalo und Viola da gamba gesagt werden, dass, weil hier die Angabe des Accompagnement in Ziffern fehlt, die beabsichtigte Wirkung nicht erreicht werden könnte, wollte man sich correct an den Buchstaben allein halten. Wir stehen nicht an, dieses Resultat auch auf die übrigen Sonaten mit Flöte, Violine und Gambe logisch zu übertragen, und sind der Meinung, dass der Spieler nicht allein da accordisch eingreife, wo es die dann und wann vorkommende Bezifferung oder die noch seltenere Bezeichnung «*accompagnando*» (Seite 136) ausdrücklich gebietet, sondern auch, wo es der Effect oder eine nicht deutlich genug ausgesprochene Harmonie erfordert. Ein kleines Beispiel für diese Art der Ausführung haben wir bereits gegeben. Andere finden sich bei Bach selbst, namentlich in der Sonate Seite 189, und nicht unwichtig scheint uns die Ausführung der schon einmal erwähnten Stelle, Seite 74, zu sein, welche wir folgendermassen zu spielen pflegen:



Ein weniger in's Gewicht fallender Gebrauch damaliger Zeit, der aber doch erwähnt werden muss, war bei diesen Trio's das beliebige Mitwirken oder Weglassen eines violoncellartigen Instrumentes. Die Bestätigung davon enthält der Titel: «*Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace*» u. s. w. der sich auf einem theilweisen Autographe findet und darum authentisch ist (siehe Seite XX dieses Vorwortes unter 2.). Dieser Gebrauch hat sich später noch lange Zeit erhalten, wie dies die Haydn'schen Trio's beweisen, in denen bekanntlich die Mitwirkung des Violoncells nicht so nothwendig ist, als dass nicht das Bach'sche «*se piace*» darauf passte.

Noch sehen wir uns genöthigt, eine Hypothese aufzustellen, die zwar beim Mangel unmittelbarer Überlieferung gewagt erscheint, aber die Consequenz überall wiederkehrender, analoger Erscheinungen in sich trägt und deshalb erwähnt und entschuldigt sein mag. Bevor wir diese Hypothese aber auszusprechen wagen, mögen die Thatsachen selbst reden.

*) Mattheson sagt in seiner «*Critica musica*» T. 1. p. 131: «Trio ist eine Composition von zwey Instrumenten sammt darzu gehörigen Spielbasse».

Wie schon gesagt, übernahm in der Kirche die Orgel das Accompagnement. Wurde sie obligat behandelt, so trat sie nicht accordisch auf: weil die Begleitung auf einer zweiten Orgel (Rückpositiv) fortwährte *); aber auch nicht polyphon: denn dadurch wäre das Mitwirken anderer Instrumente überflüssig gemacht worden; sondern wie eine Oboe oder Flöte als Stimme. Nur in sehr seltenen Fällen finden sich zwei verschiedene Stimmen von verschiedener Klangfarbe auf zwei Manualen. Was nun die Benutzung des Cembalo's in der Kammermusik betrifft, so waren die Grundsätze, welche man hierbei beobachtete, dieselben, aus denen die verschiedene Behandlungsweise der Orgel in Kirchenmusiken entsprang. Trat also das Cembalo in einem Concerte obligat auf, so übernahm ein zweites das Accompagnement. Den Beweis führt in diesem Falle ein in seltener Vollständigkeit erhaltenes Clavierconcert (A dur), zu welchem die Orchesterstimmen durchgängig sehr schön und sorgfältig geschriebene Autographe sind. Hier findet sich ausser der Stimme für den «Violone» auch noch eine durchgängig bezifferte für das zweite, nicht obligate Clavier, «Continuo» überschrieben **). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Bach hierdurch auf den Gedanken kam, das zweite Clavier ebenfalls obligat zu behandeln, wodurch die Concerte für zwei und drei Claviere entstanden und ferneres Clavieraccompagnement überflüssig gemacht wurde. Das Letztere lässt sich aber im Allgemeinen (wie bereits bei einer Sonate für Clavier und Viola da gamba nachgewiesen wurde) von den Sonaten für Clavier und Violine (oder Flöte u. s. w.) keinesweges sagen, wenn auch zugegeben werden muss, dass Bach namentlich in vielen darin vorkommenden Adagio's den polyphonen Charakter des Claviers berücksichtigt und den absoluten Standpunkt des Trio verlassen hat. Will man aber consequent sein, und zwar auf Grund:

a) dass bei dem ursprünglichen Trio für drei verschiedene Instrumente das Accompagnement selbstverständlich und nöthig war;

b) dass die Sonate (Seite 175) für Clavier und Viola da gamba nichts Anderes ist, als ein solches übertragenes Trio, andererseits aber *die ebenbürtige Schwester aller übrigen Sonaten* für Clavier und Violine u. s. w.;

c) dass die obligate Behandlung der Orgel und des Claviers in Kirchen- und Kammermusik die Begleitung eines zweiten Instrumentes gleicher Art nicht ausschliesst;

d) dass in dem Kirnberger'schen Exemplare der 6 grossen Sonaten für Clavier und Violine — (siehe Seite XX des gegenwärtigen Vorwortes und Seite 252 dieses Bandes) — die erste Stimme «Violino», die zweite «Cembalo» (sc. obligato) und die dritte «Fundamento» genannt wird ***);

so wird man zugeben, wir hätten den Faden der Logik selbst zerreissen müssen, um nicht auf den Gedanken zu kommen: dass die Sonaten für Clavier und Violine u. s. w., wenn sie den beabsichtigten Effect vollkommen wiedergeben sollten, von d r e i Personen gespielt worden sind, d. h. also: mit Accompagnement auf einem zweiten Flügel. Allein, wie gesagt, die historischen Beweise für diese Art der Ausführung fehlen noch. Wenn wir aber die positiven Mängel in Erwägung ziehen, welche selbst bei der liebevollsten und vollendetsten Reproduction dieser Sonaten auf unseren Clavieren auffallend zu Tage treten, so giebt uns jene Vermuthung doch die Idee zur Hand, wie dem wohl am besten abzuhelfen sei. Wie man heutzutage mit viel weniger Grund die Sonaten für Violine ohne Bass durch hinzugefügte Clavierbegleitung

---

*) Die Stimmen zu der 29sten Cantate (siehe Seite XXXI des Vorwortes zu Band V. 1), die beiden Orgeln in der Matthäuspassion, sowie die Berichtigung zum ersten Chore derselben in Band VI u. s. w. beweisen das Gesagte auf's Deutlichste.

**) Das erwähnte Concert ist bei Peters in Leipzig als Livr. 20 erschienen, ohne jedoch in der Vorrede diesen wichtigen Umstand zu erwähnen oder durch bibliographische Mittheilungen darauf hinzudeuten. Ausserdem sind die Instrumente «Violone» und «Continuo» durch «Violoncello e Basso» übersetzt worden. Die Bezifferung ist jedoch vorhanden.

***) Fundamento, Continuo, Organo, Cembalo sind nur verschiedene Namen, die dem allgemeinen Gebrauche nach den Begriff des Accompagnement selbstverständlich in sich zu tragen pflegen.

unterstützt, so dürfte ein Accompagnement auf einem zweiten Flügel als das Geeignetste erscheinen, um Bach vollkommener als bisher gerecht zu werden. Die oben gerügten Mängel würden dadurch wesentlich beseitigt, und zwar, um es nochmals kurz und summarisch zu wiederholen: das Fehlen des Accordischen, des 4 und 16 Fusstones, sowie des Gegensätzlichen zweier Manuale.

INHALT.

Sonate I für Clavier und Flöte. Hmoll. (Seite 3.)

Das Autograph ist eine schön geschriebene Partitur im Besitze des Herrn von Radowitz. Der äussere Titel des Umschlages *) ist von fremder Hand, die innere autographe Überschrift lautet:

„*Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo di J. S. Bach.*“

Zur Redaction hat jedoch nicht dies Autograph, welches wir zu spät erhielten, vorgelegen, sondern hauptsächlich eine werthvolle Handschrift von Altnikol auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Verglichen wurde diese mit einer alten Handschrift auf dem Berliner Joachimsthal und einer andern im Besitze des Herrn Kapellmeisters Hauser in München, wobei sich nur unerhebliche Verschiedenheiten zeigten. Schon früher — in den Vorreden zu Band VII, Seite XXXIII, desgleichen zu Band VIII, Seite XIV — wurde auf die Zuverlässigkeit Altnikol's hingewiesen, und im vorliegenden Falle ist die spätere Vergleichung mit dem Autograph so günstig ausgefallen, als man nur immer wünschen mag.

Als nicht authentisch wären nur zu bezeichnen:

a) Die Bogen in der Flöte: Seite 5, Takt 1 und 2; Seite 7, Takt 11; Seite 9, Takt 10; Seite 10, Takt 9; Seite 11, Takt 9.

b) Die Bindung im Cembalo, Seite 13 im letzten und vorletzten Takte.

c) Seite 18 die Bezeichnung «*Allegro*».

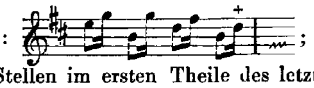
Dagegen sind im Cembalo zwei Triller nachzutragen, nämlich:

Seite 4, Takt 9, über das zweite Viertel *ais*, und Seite 21, Takt 10, über *cis*. Ausserdem ist in der Flöte Seite 15, Takt 7, der Vorschlag *cis* in einen Schleifer ᴧᴧ´ zu verwandeln.

Diese geringen Abweichungen betreffen also nur die Vortragsmanieren. Die Noten stimmen, selbst da wo Fehler sind, im Autograph mit Altnikol's Handschrift überein.

Die hauptsächlichsten Fehler sind:

1) Die falsche Eintheilung zweier Stellen im ersten Satze durch ungenaues Zusammenbalken. Als maassgebend für das Richtige mussten der 5. und 6. Takt Seite 7 (auch Seite 11), — sowie Seite 12, Takt 7 (auch Seite 13, Takt 3) angenommen werden.

2) Der drittletzte Takt des letzten Satzes im Cembalo:  ; die betreffende falsche Note ist hier durch zwei richtige Stellen im ersten Theile des letzten Satzes leicht zu erkennen. Wir nehmen aber Akt von derselben, weil es sich öfters um eine Terz zu hoch oder zu tief handelt. Vergleiche später Seite XXII und XXIV.

Von dieser Sonate giebt es auch Abschriften in der Tonart *g* moll. Die Varianten, die sich hier finden, sind durchaus keine Verbesserungen und lassen demnach auf eine frühere Bearbeitung schliessen.

---

*) «(*H moll*) *Sonata al Cembalo obligato e Flauto traverso, composta da Giov. Sebast. Bach* (in origineller Partitur).» — Die eingeklammerten Worte sind von C. Ph. E. Bach beigefügt, die anderen rühren von Penzel her, von dessen Hand eine ausgeschriebene Flötenstimme beiliegt.

Sonate II für Clavier und Flöte. Esdur. (Seite 22.)

Die ursprüngliche Vorlage auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin stammt aus dem Nachlasse von C. Ph. E. Bach. Auf der Aussenseite ist von der Hand des letztern zu lesen:

„*Es d. Trio |Für's obligate Clavier u. die Flöte| Von J. S. Bach.*"

Ausser dieser sehr alten Handschrift wurden noch zwei andere benutzt: die eine von A. Fuchs in Wien, die andere aus der Sammlung des Grafen Voss. Sämmtliche Vorlagen sind nicht ohne Fehler, doch berichtigen sie sich meistens gegenseitig. Wo dies nicht der Fall war, halfen Parallelstellen aus.

Sonate III für Clavier und Flöte. Adur. (Seite 32.)

Das Autograph ist von J. S. Bach selbst überschrieben:

„*Sonata a 1 Traversa è Cembalo obligato di J. S. Bach.*"

Ausser der Sonate enthält dieses Autograph noch ein Concert für zwei Claviere mit Quartettbegleitung, und das Ganze ist auf jene eigenthümliche Weise niedergeschrieben, wie man es häufig in den Partituren Bach'scher Cantaten findet. Während das Concert auf 15 Blättern die oberen 16 Systeme einnimmt, läuft zu gleicher Zeit auf den drei unteren, übrig gebliebenen Systemen die Sonate nebenher, und füllt erst nach dem Schlusse des Concertes, vom 16. Blatte an, volle Seiten. Die ersten acht Blätter sind vollständig erhalten, von den folgenden sechs aber die unteren drei Systeme, welche die Fortsetzung des ersten Satzes der Sonate enthalten müssten, abgeschnitten; erst das 15. Blatt ist wieder vollständig und theilt die zwei Schlusstakte desselben mit. Da sich das Fehlende zum Vorhandenen (62 Takte) wie 6 zu 8 (3 : 4) verhält, so mögen durch jene Verstümmelung etwa 46—48 Takte verloren gegangen sein. Der jetzige Besitzer des Autographs ist Herr Grasnick zu Berlin, der es aus dem Nachlasse des Herrn C. v. Winterfeld erworben hat. Letzterer kaufte es vor langer Zeit bei einem Antiquar in Breslau für wenige Groschen. Nach einer Mittheilung des Herrn von Senfft scheint dasselbe schon damals unvollständig gewesen zu sein. Leider war alle Mühe, das Fehlende ergänzen zu können, erfolglos, indem eine ältere, vollständige Abschrift nicht aufzufinden war. Unsere Ausgabe theilt das Bruchstück des ersten Satzes im Anhange unter I., Seite 245, mit.

Undeutlich sind im Autographe folgende Stellen:

Seite 33, Takt 12 in der Flöte, wo das erste Achtel *e* auch *f* heissen könnte; ferner:

Seite 33, drittletzter Takt im Basse, wo das sechste Sechzehntel auch für *g* zu lesen ist.

Offenbar falsch ist:

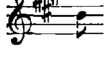
Seite 37, Takt 8, das ♯ vor *d* in der Stimme der Flöte, welches in ein ♮ umgeändert worden ist.

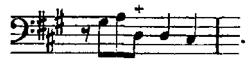
Suite für Clavier und Violine. Adur. (Seite 43.)

Das Autograph in Stimmen ist Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin und trägt auswendig folgenden, von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel:

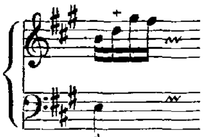
„*Trio für's obligate Clavier und eine Violine von J. S. Bach.*"

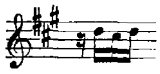
Dasselbe ist im Ganzen ziemlich sorgfältig geschrieben, und nur folgende wenige Fehler sind anzumerken:

Seite 49, letzter Takt, statt der Achtelpause die Note  im Cembalo.

Seite 53, Takt 3, der Bass: .

Seite 59, Takt 5, das ♮ vor *cis* im Cembalo.

Seite 65, Takt 10, das erste Viertel des Cembalo: 

Eine fremde Hand hat endlich Seite 64, Takt 5, das zweite Viertel des Cembalo in  umgeändert.

Von dieser Suite besitzt die Königliche Bibliothek zu Berlin noch eine Abschrift von der Hand des Bückeburger Bach, die aber, da die Violinstimme fehlt, zu unvollständig ist, als dass sich daraus eine frühere oder spätere Bearbeitung nachweisen liesse. Es hat vielmehr den Anschein, als wenn hier ein Arrangement des Schreibers für das Clavier allein vorläge.

Sechs Sonaten für Clavier und Violine. Hmoll, Adur, Edur, Cmoll, Fmoll, Gdur.

(Seite 69. 84. 98. 120. 136. 154.)

Zu diesen Sonaten lag folgendes Material vor:

1) Eine Partiturabschrift auf dem Joachimsthale zu Berlin. Der äussere Titel ist von der Hand Kirnberger's.

2) Eine theilweis autographe Handschrift in Stimmen, welche den Titel trägt:

„*Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach.*“

Der Besitzer derselben ist Kapellmeister Hauser.

3) Eine alte Handschrift in Stimmen aus dem Nachlasse C. Ph. E. Bach's. Sie besteht aus sechs einzelnen Heften, deren jedes einen besondern Titel von der Hand des letztern zeigt.

4) Eine Partiturabschrift von der Hand Altnikol's. Die beiden letztgenannten Handschriften befinden sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

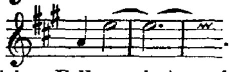
Die Angaben, wann Bach diese Sonaten componirt habe, lauten verschieden. Während Forkel die Köthen'sche Periode als die Zeit ihrer Entstehung bezeichnet, ist auf der unter 2) angeführten Handschrift die allerdings von fremder Hand herrührende, aber jedenfalls sehr alte Bemerkung zu lesen: «Diese Trio hat er» (kurz?) «vor seinem Ende componirt». Ohne für Forkel Partei zu nehmen, lässt sich die gänzliche Unrichtigkeit dieser Anmerkung nachweisen, indem sie einer falschen Auffassung der Thatsachen ihr Dasein verdankt. Die Handschriften unter 1), 2) und 4) weichen nämlich in der fünften und sechsten Sonate gänzlich von einander ab und ergeben drei Bearbeitungen, deren Entstehen in ein und derselben Zeit nicht denkbar ist. Die Handschrift aber, welche jene falsche Anmerkung trägt, enthält in der sechsten Sonate zwei Sätze, welche Bach zwischen 1726—1730 in der *e*moll Partita hat abdrucken lassen, und man müsste das Unsinnige glauben, dass der Componist seine eigenen, gedruckten Werke geplündert habe, um die vortrefflichen Sätze (Seite 161, 164 und 166), welche sich bei Altnikol finden, zu verdrängen. Ganz aus der Luft gegriffen kann aber doch eine solche alte Anmerkung nicht gut sein, und, angesichts der verschiedenen Bearbeitungen dieser Sonaten, beziehen wir diese Notiz auf die letzte Bearbeitung. Und da Altnikol kurz vor dem Ende seines Schwiegervaters in Leipzig war, dem dieser bekanntlich auf seinem Sterbebette den Choral: «*Wenn wir in höchsten Nöthen sein*» in die Feder dictirte, so lässt sich schliessen, dass ersterer die letzte Bearbeitung zu seiner Copie benutzt habe.

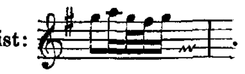
Nach den vorliegenden Handschriften sind drei Bearbeitungen zu unterscheiden: Die unter 1) angeführte Handschrift repräsentirt die erste derselben. Sie nennt die oberste Stimme *Violino*, die zweite *Cembalo*, und die dritte *Fundamento* (siehe Seite 252). Die in unserer Ausgabe befindliche und in Klam-

mern stehende Bezifferung ist mit wenigen Ausnahmen nur hier zu finden; wir entlehnten sie aber, weil unter gleichen Umständen die Autographe anderer Sonaten dazu berechtigten (siehe z. B. Seite 203 und 245). Die Zusammenstellung der sechsten Sonate ist im Anhange unter III., Seite 252, wiedergegeben. Nach dem ersten Satze folgen drei Adagio's, worauf der erste Satz, der schon in sich ein *Da Capo* hat, repetirt werden soll. Die Monotonie ist zu auffallend, als dass sie der Componist nicht hätte bemerken müssen. Sie führte ihn zu der Umarbeitung, welche die unter 2) angeführte Handschrift enthält. Diese erstreckt sich fast ausschliesslich auf die sechste Sonate, deren Zusammenstellung sich im Anhange unter IV., Seite 259, befindet. Wenn auch die Monotonie, welche in der Repetition des ersten Satzes liegt, geblieben ist, so ist doch die Abwechselung und Verbesserung in den Mittelsätzen unverkennbar. Schon dieser innere Grund wäre hinreichend, um die spätere Entstehung dieser Handschrift zu beglaubigen, allein diese thut es auch selbst durch einen äusserlichen, handgreiflichen Beweis. Höchst wahrscheinlich um sich die Mühe des Abschreibens zu ersparen, hat Bach die ersten fünf Sonaten, sowie die zwei ersten Sätze der sechsten Sonate copiren lassen, und erst von da an, wo er neu gestaltete, das Übrige selbst geschrieben. Dies betrifft Seite 259 die Sätze **C.**, **D.**, **E.**, und die Vorschrift unter **F.** Nachdem jedoch das *Cembalo Solo*, *e* moll, $\frac{3}{8}$ Takt, sowie das *Violino Solo e Basso accompagnato*, *g* moll, $\frac{4}{4}$ Takt, in den ersten Theil der Clavierübung, Partita 6, übergegangen und gedruckt worden waren, bedurfte die sechste Sonate einer dritten Bearbeitung, die aber diesmal auch einige Sätze der anderen fünf Sonaten betraf. Als ein Beispiel der auffallendsten Art ist der dritte Satz der fünften Sonate gewählt worden, den wir nach der ersten und zweiten Bearbeitung im Anhange unter II., Seite 250, wiedergeben.

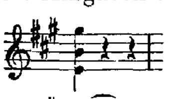
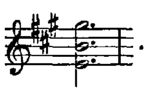
Die Redaction der vorliegenden Ausgabe ist selbstverständlich der dritten Bearbeitung gefolgt, wobei hauptsächlich Altnikol's Handschrift zu Grunde gelegt wurde. Von grossem Werthe war die Hülfe, welche die Handschrift unter 2) gewährte, da dieselbe in den nicht autographen Theilen von Bach wenigstens selbst revidirt worden ist. So rühren z. B. fast sämmtliche Trillerzeichen von ihm her. Weniger werthvoll ist dagegen die Handschrift unter 3) aus dem C. Ph. E. Bach'schen Nachlasse, die sehr fehlerhaft und mit Verzierungen überladen ist. Ihr entlehnt sind nur einige Stricharten, vier Vorschläge: Seite 70, Takt 5, und Seite 71, Takt 4; ferner die in Klammern stehenden Vortragszeichen Seite 129 u. f. Dagegen haben wir es Altnikol gegenüber nicht für rathsam gefunden, ihm in solchen Dingen zu folgen, wodurch nichts gebessert wird und nur die Zahl der Varianten vermehrt werden könnte. Diese Stellen sind folgende:

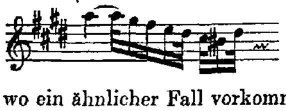
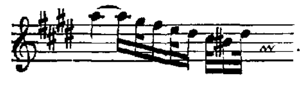
Seite 74, Takt 13 und 14 in der Violine:

Seite 86, Takt 12 und 13 in der Violine: 

Seite 167, Takt 11, 12 ff., wo in allen ähnlichen Fällen, mit Ausnahme eines einzigen, die Zusammenballung diese ist: 

In drei anderen Fällen gab keine der vorhandenen Vorlagen genügenden Aufschluss, und es wurden deshalb die bereits durch ältere Ausgaben üblichen Lesarten beibehalten; nämlich für:

Seite 90, Takt 11:  statt: 

Seite 99, Takt 9:  statt: 

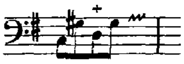
Seite 101, Takt 2, wo ein ähnlicher Fall vorkommt.

Sonate I für Clavier und Viola da gamba. G dur. (Seite 175.)

Das der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehörige, sehr schön und sorgfältig geschriebene Autograph in Stimmen führt folgenden, vom Componisten eigenhändig geschriebenen Titel:

„*Sonata à Cembalo è Viola da Gamba di J. S. B.*“

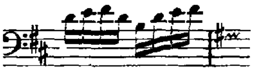
Ohne Zweifel ist diese Sonate eine spätere Bearbeitung des Trio, welches Seite 260 im Anhange unter V. zu finden ist. Mit diesem verglichen zeigt sie hauptsächlich eine bei weitem schönere, und nicht selten correctere Führung des Basses. Die Viola da gamba steht ursprünglich hier sowohl, wie auch in den beiden folgenden Sonaten im Alt- und Bassschlüssel.

Seite 184, Takt 10, lautet der Bass im Originale: ; das betreffende *d* ist in *h* abgeändert worden. Wir berufen uns auf einen bereits erwähnten Fall in der Sonate I für Clavier und Flöte, wo Bach ebenfalls ein Intervall um eine Terz verschrieben hat und kein Zweifel gegen die Richtigkeit der Correctur erhoben werden kann.

Sonate II für Clavier und Viola da gamba. D dur. (Seite 189.)

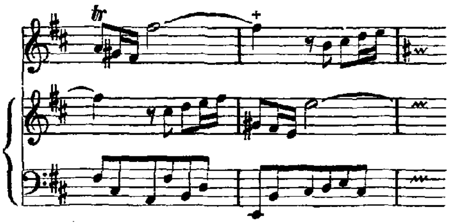
Als Vorlage diente eine, Herrn Kapellmeister Hauser gehörige Partiturabschrift von C. F. Penzel, der nach einer Mittheilung des ersteren Chorpräfect unter J. S. Bach war. Der äussere Titel dieser alten Handschrift ist folgender:

„*Sonata a Viola da Gamba e Cembalo obligato di J. S. Bach. Poss. Penzel.* 1753.“

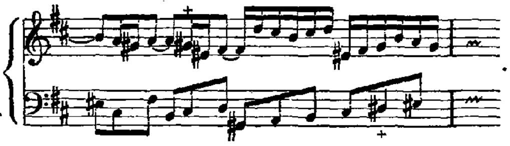
und trägt am Ende die Bemerkung: «*C. F. Penzel, sc. S. T. A.* 1753». Im Ganzen macht sie den Eindruck einer sehr sorgfältig gefertigten. Die meisten Schreibfehler waren leicht zu erkennen, und nur Seite 191, Takt 10, scheint Penzel's Lesart in der Viola da gamba:  ein grösseres Versehen in sich zu schliessen.

Ein Arrangement dieser Sonate für Clavier und Violine wird in mehreren neueren Abschriften aus der Sammlung des Grafen v. Voss auf der K. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt. Die Ungeschicklichkeit, mit welcher die Stellen der Gambe Seite 201 für die Violine übertragen sind, berechtigt vollkommen zu der Annahme, dass dem Verfertiger dieser Abschriften auch das Arrangement selbst überlassen worden ist und dieses nicht einmal von einem gewöhnlichen Musiker, geschweige denn von J. S. Bach selbst herrührt. Was aber nicht Werk des Copisten sein kann, das sind die Varianten, welche jene Abschriften enthalten. Sie mögen hier Platz finden.

Seite 189, Takt 10 und 11: Violino. Cembalo.

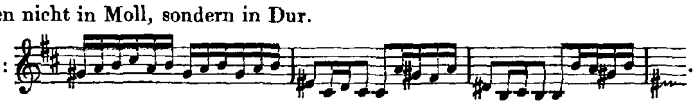


Seite 194, Takt 2: Violino. Cembalo.



Diese Stelle ist auf ähnliche Weise consequent durchgeführt.

Seite 194, Takt 9, sowie
Seite 195, Takt 1 und 2 stehen nicht in Moll, sondern in Dur.

Seite 200, letzte Zeile, Violino: 

Ein *Vergleich* dieser Lesarten mit denen der vorliegenden Ausgabe lässt keinen Zweifel zu, dass erstere einer ältern Bearbeitung angehören und darum abgethan sind. Während in dem ersten Beispiele die unaufgelöste None, im zweiten die consequent durchgeführte Monotonie in Melodie und Bassbewegung durchaus keine Verbesserungen sein können, — lässt die letzte Variante eine jener Schönheiten vermissen, die den Hörenden, wenn er den Schluss einer Passage zu vernehmen glaubt, bereits auf das Sanfteste in das Thema hinübergeleitet hat, indem der Schluss jener nichts Anderes war, als die Variation des letztern. Dass Bach solche Feinheiten gerade in seiner reifsten Zeit sehr liebte, davon giebt unter anderen die Fismoll Fuge im zweiten Theile des «wohltemperirten Claviers» Takt 55 und 60 ausreichenden Beleg (desgleichen die Fisdur Fuge ebendaselbst Takt 21 und 71).

Sonate III für Clavier und Viola da gamba. Gmoll. (Seite 203.)

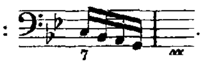
Das sehr schön und sorgfältig in Stimmen ausgeschriebene Autograph befindet sich im Besitze der Frau Gräfin von Ingenheim und trägt nachstehenden Titel:

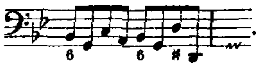
„*(Gmoll) Sonata a Cembalo è Viola da Gamba di J. S. Bach (in origineller Handschrift).*"

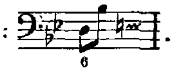
Die eingeklammerten Worte sind von der Hand C. Ph. E. Bach's, die übrigen hat der Componist selbst geschrieben.

Leider konnte uns auch dieses Autograph erst in letzter Zeit zugestellt werden. Die Redaction geschah daher nicht nach diesem, sondern nach zwei anderen zuverlässigen Handschriften, davon die eine auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, die andere im Besitze des Herrn Kapellmeisters Hauser ist und von C. F. Penzel im Jahre 1753 angefertigt wurde. Inwiefern diese Quellen zuverlässig waren, davon geben folgende wenigen Nachträge den Beweis.

a) In der Bezifferung:

Seite 203, Takt 3, viertes Viertel: 

Seite 203, Takt 8: 

Seite 205, Takt 1, drittes Viertel: 

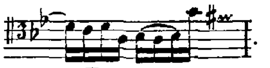
b) In den Verzierungen:

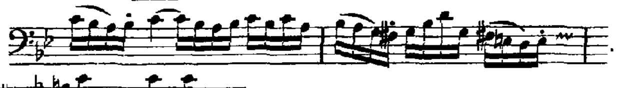
Seite 204, Takt 12, und Seite 206, Takt 13, müssen die Zeichen des Trillo (∼) stehen, statt der angegebenen Mordente ⩫.

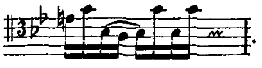
Seite 210, Takt 8, ist das *tr* Zeichen in der Viola da gamba zu tilgen.

Seite 204, Takt 14, ist das Zeichen im Autograph zweideutig. Man kann dafür den Doppelschlag von oben ∽, oder ∼ setzen.

c) In den Stricharten für die Viola da gamba:

Seite 204, Takt 1: 

Seite 208, Takt 11: 

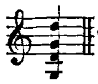
Seite 210, Takt 7: 

Diese Nachträge betreffen nur den ersten Satz. Die wenigen Varianten des letzten Satzes konnten noch kurz vor dem Drucke in die Platten nachgetragen werden, während der zweite Satz (der wie der erste bereits gedruckt war) im Autograph mit vorliegender Ausgabe bis auf eine Note in der Viola da gamba übereinstimmt.

Diese findet sich Seite 212, Takt 17, auf dem zweiten Viertel und heisst *g* statt *b*. Allein richtig ist diese Note schwerlich, und wir hatten sie schon früher, trotz der Übereinstimmung in den Vorlagen, als falsch verworfen. Es ist in diesem Bande nun das dritte Beispiel, wo es sich um eine Terz höher oder tiefer handelt. (Siehe die Anmerkungen zur Sonate I für Clavier und Flöte, sowie zur Sonate I für Clavier und Viola da gamba.)

Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Bass. Gdur. (Seite 221.)

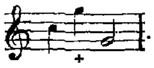
Nach dem Autograph in Stimmen, dessen Besitzer Herr Concertmeister David zu Leipzig ist. Die Stimme der Violine ist im Originale auf eigenthümliche Weise geschrieben. Die Vorschrift lautet:

„*Violino discordato. Accord* “. Demnach ist die Schreibart folgende:

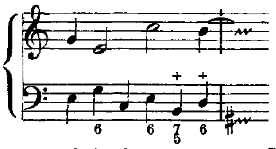
Was Bach mit dieser Umstimmung bezweckt haben mag, lässt sich nicht bestimmt sagen. In der ganzen Sonate kommt Nichts vor, was sich nicht ebenso gut auf einer gewöhnlich gestimmten Geige spielen liesse. Es ist deshalb Vorschrift und Schreibweise bei Seite gesetzt und nur die Andeutung der Doppelnoten beibehalten worden. Muthmassen lässt sich vielleicht, dass diese «*Violino discordato*» in Verbindung mit der Flöte recht sanft klingen sollte und zu diesem Zwecke auch «eine Violine von besonderer Form mit stählernen oder messingernen Saiten» bezogen und genommen werden konnte. Hieraus entstand nach Walther und Mattheson (Orchester I, S. 282) die Viola d'amore, «deren Klang argentin oder silbern, dabei überaus angenehm und lieblich war». Die Grösse, Form und Stimmung der Viola d'amore ist ohne Zweifel in verschiedenen Zeiten und Gegenden sehr abweichend gewesen, und Mattheson sagt darüber: «ihre Stimmung ist der Accord *c* moll, oder auch *c* dur, $\bar{\bar{e}}.\ \bar{g}\ \left\{\begin{matrix}\bar{es}\\ \bar{e}\end{matrix}\right\}\ \bar{c}.\ g.$ wiewol es fast besser Art hat, und nicht so gezwungen ist, wenn sie wie eine ordinaire Violine gestimmt wird». Auch da, wo sie J. S. Bach ausdrücklich vorschreibt, muss ihre Stimmung violinartig gewesen sein, und wir verweisen deshalb auf die Vorrede zu Band VII, Seite XXVIII unten. Die Schreibart für die Viola d'amore ist in der daselbst erwähnten Arie gerade so, wie für eine gewöhnliche Violine. Die Richtigkeit unserer Muthmassung angenommen, hätte dann die Umstimmung vielleicht auch den besondern Zweck, das Reissen der allzu straff gespannten Metallsaiten zu verhüten.

Sonate für zwei Violinen und bezifferten Bass. Cdur. (Seite 231.)

Als Vorlagen dienten drei Abschriften. Die erste befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, die zweite im Besitze des Herrn von Senfft, und eine dritte stammt aus dem Nachlasse von Fischhoff in Wien. Alle diese Handschriften haben ein und dieselbe Quelle, berichtigen sich gegenseitig, lassen aber ebenso gemeinschaftlich andere fragliche Stellen unerklärt. Diese finden sich hauptsächlich in den Oberstimmen, und theils daraus, theils aus der, durch die Copisten höchst unverständig abgeschriebenen und untergelegten Bezifferung dürfte anzunehmen sein, dass die ursprüngliche Vorlage — ähnlich wie zu dem Trio Seite 260 — aus Stimmen bestand, die zwar aus Bach's Zeit herrührten, aber nur im Basse und in der Bezifferung autograph waren. Es würden also auch, selbst wenn diese Stimmen vorgelegen hätten, folgende Stellen zu verbessern gewesen sein, der offenbaren Fehler nicht zu gedenken:

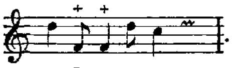
Seite 233, Takt 7 in der Violino II.: . Siehe dagegen Seite 235, Zeile 4, Takt 6.

Seite 237, Takt 14: Violino II. / Basso.

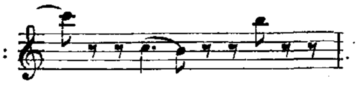


. Hier ist die Führung des Basses der Melodie gegenüber weder schön, noch in der Bezifferung $\frac{7}{5}$ richtig.

Seite 240, Takt 13 in der Violino I.:



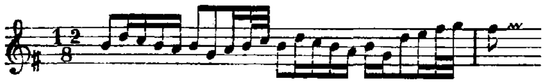
Seite 241, letzter Takt in der Violino II.:



Sonate für zwei Flöten und Cembalo. Gdur. (Anhang unter V., Seite 260.)

Zu dieser ältern Lesart der Sonate für Clavier und Viola da gamba (Seite 175) lagen die aus Bach's Zeit stammenden alten Stimmen vor, von denen die bezifferte für Cembalo autograph ist. Indem wir uns in allem Übrigen auf früher Gesagtes beziehen können, sei noch bemerkt, dass die erwähnten Stimmen Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin sind und auf einem Umschlage von Zelter's Hand zu lesen ist:

„*Trio für zwei Flöten und Bass von Johann Sebastian Bach.*



Eigenhändig."

Sonate für Clavier und Violine. Gmoll. (Anhang unter VI., Seite 274.)

Die Echtheit derselben wird, da authentische Quellen fehlen, von Einigen geglaubt, von Anderen angezweifelt. Sie findet darum ihren Platz im Anhange, obwohl wir, was uns persönlich betrifft, die Autorschaft J. S. Bach's nicht bezweifeln können, so lange C. Ph. E. Bach's schriftliches Zeugniss gilt, dass jene, Seite 22 mitgetheilte Esdur Sonate für Clavier und Flöte echt sei, mit welcher diese in allem Technischen die grösste Verwandtschaft zeigt. Beide Sonaten müssen als Jugendarbeiten angesehen werden, deren schwächste Seite die Durchführung ist, die doch einem Werke, wie dies die späteren Arbeiten Bach's beweisen, die nie zu verkennende Eigenthümlichkeit der Individualität erst zueignet. Hier stehen aber noch Thema und Zwischensatz in einer Art und Weise neben einander, dass man, wenn es die Taktart erlaubte, die Zwischensätze der einen Sonate recht gut mit denen der andern vertauschen könnte. Dagegen sind Facturen und Stimmenführung bereits in ziemlich hohem Grade ausgebildet, das melodische Element sehr gefällig und voll warmer Empfindung. Namentlich sind in letzter Beziehung die Mittelsätze hervorzuheben.

Die Handschrift, welche als Vorlage diente, stammt aus dem Nachlasse von Schicht und ist jetzt Eigenthum des Herrn Kapellmeisters Hauser. Der äussere Titel stimmt mit der inwendigen Überschrift überein und lautet kurzweg:

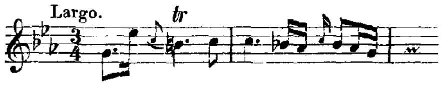
„*Sonata del Sign. Bach.*"

Trotz der vielen Fehler, welche diese Handschrift enthält, war die Herstellung der Sonate, vermöge ihrer Einfachheit, von keiner besondern Schwierigkeit. Die gröbsten Fehler fanden sich:

Seite 274, wo der vierte Takt gänzlich fehlte,
Seite 280, Takt 5, sowie
Seite 281, Takt 20, wo die durch kleine Noten erkennbaren Mittelstimmen Ergänzungen sind.

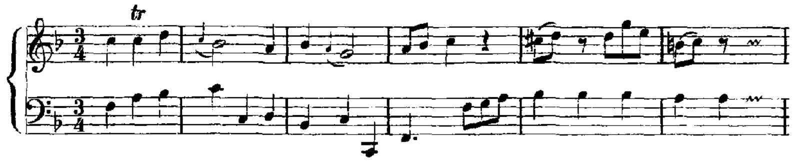
Noch müssen wir einiger Tonstücke gedenken, die zwar generell hierher gehören würden, aber aus besonderen Gründen weggelassen worden sind:

a) Eine Sonate für Flauto traverso, Violino und Continuo in C moll:



Sie ist ein Theil des «Musikalischen Opfers».

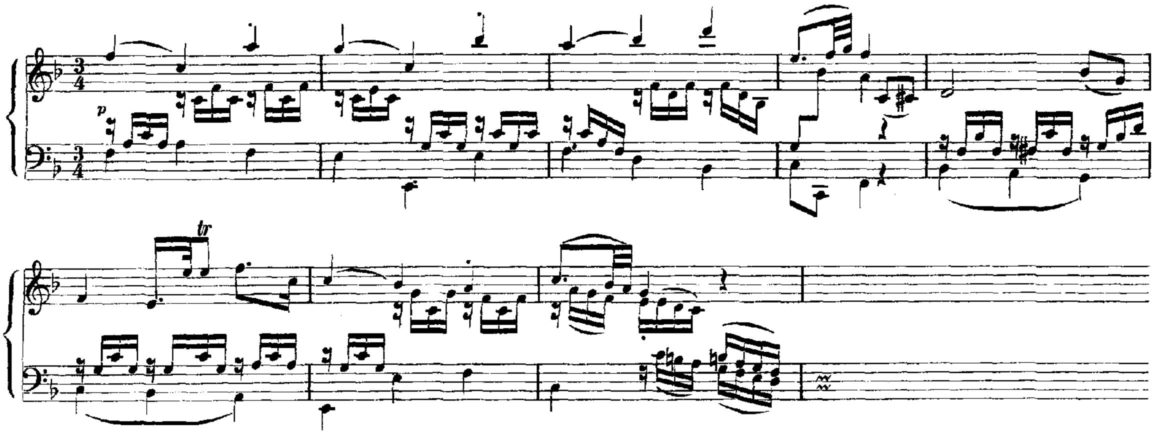
b) Eine Sonate für zwei Violinen und Bass in F dur:



Von der Art und Weise Johann Sebastian's ist hier nicht die Spur anzutreffen, und unbegreiflich, wie Einige (z. B. Pölchau) diese Sonate für echt halten konnten. Das thematische «Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach» enthält übrigens Seite 38 den unumstösslichen Nachweis, dass letzterer der wirkliche Verfasser ist.

c) VI Trio für Violine, Viola und Bass in D moll, G moll, F dur, F dur, Es dur, und F moll.

Jedes dieser Trio's besteht aus zwei Sätzen, einem Adagio und einer Fuge. Sechs dieser Sätze, nämlich 2 Adagio's und 4 Fugen, sind, zum Theil transponirt, dem «wohltemperirten Claviere» und den bekannten VI grossen Orgelsonaten entlehnt. Aus den übrigen Sätzen, deren Verfasser ungenannt ist, heben wir das Thema des dritten Adagio hervor, welches seinen Verfasser — (Mozart) — am unzweideutigsten vermuthen lässt.



Die übrigen drei Adagio's, welche nicht von J. S. Bach herrühren, sind das erste, zweite und sechste. Sie haben denselben Verfasser wie das dritte. Schwerer lässt sich der Componist der vierten und sechsten Fuge errathen, es ist aber aus dem Mitgetheilten wohl zur Genüge erwiesen, dass diese VI Trio's als solche unecht sind. Zwei Handschriften, welche davon vorlagen, stammen aus neuerer Zeit. Sie gehören der Königlichen Bibliothek zu Berlin und der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates.

Berlin, im April 1860.

WILHELM RUST.

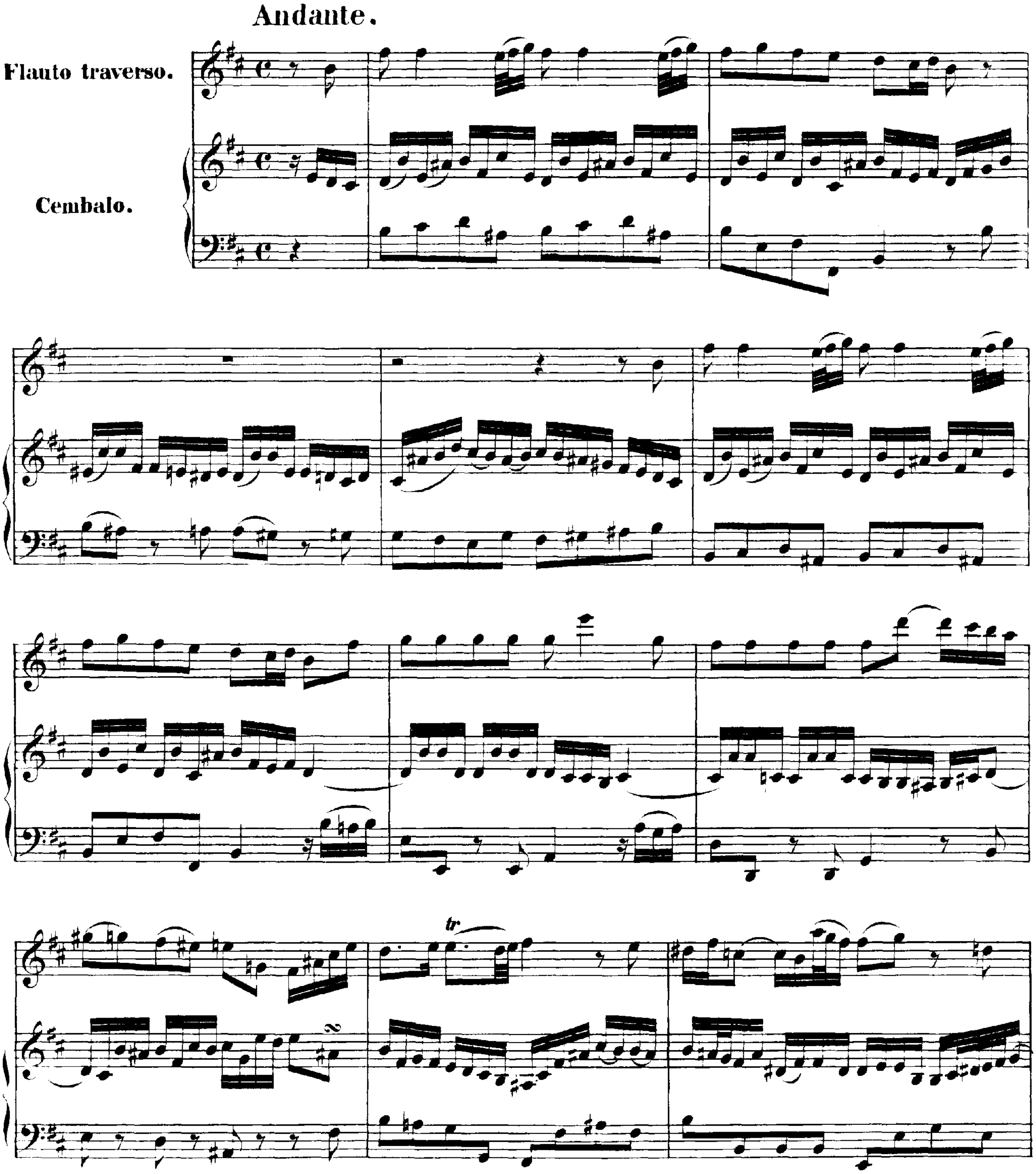
Drei Sonaten

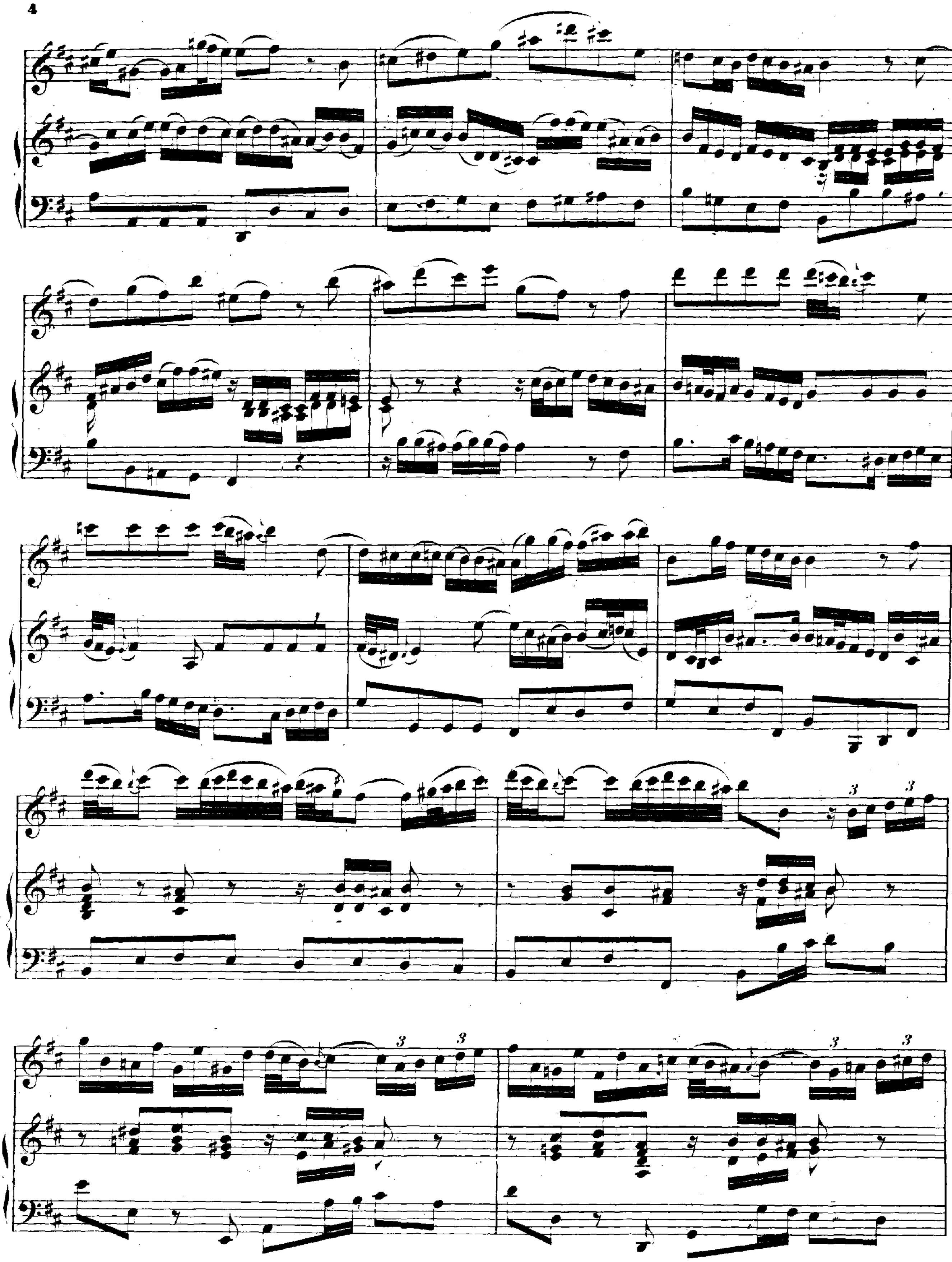
für

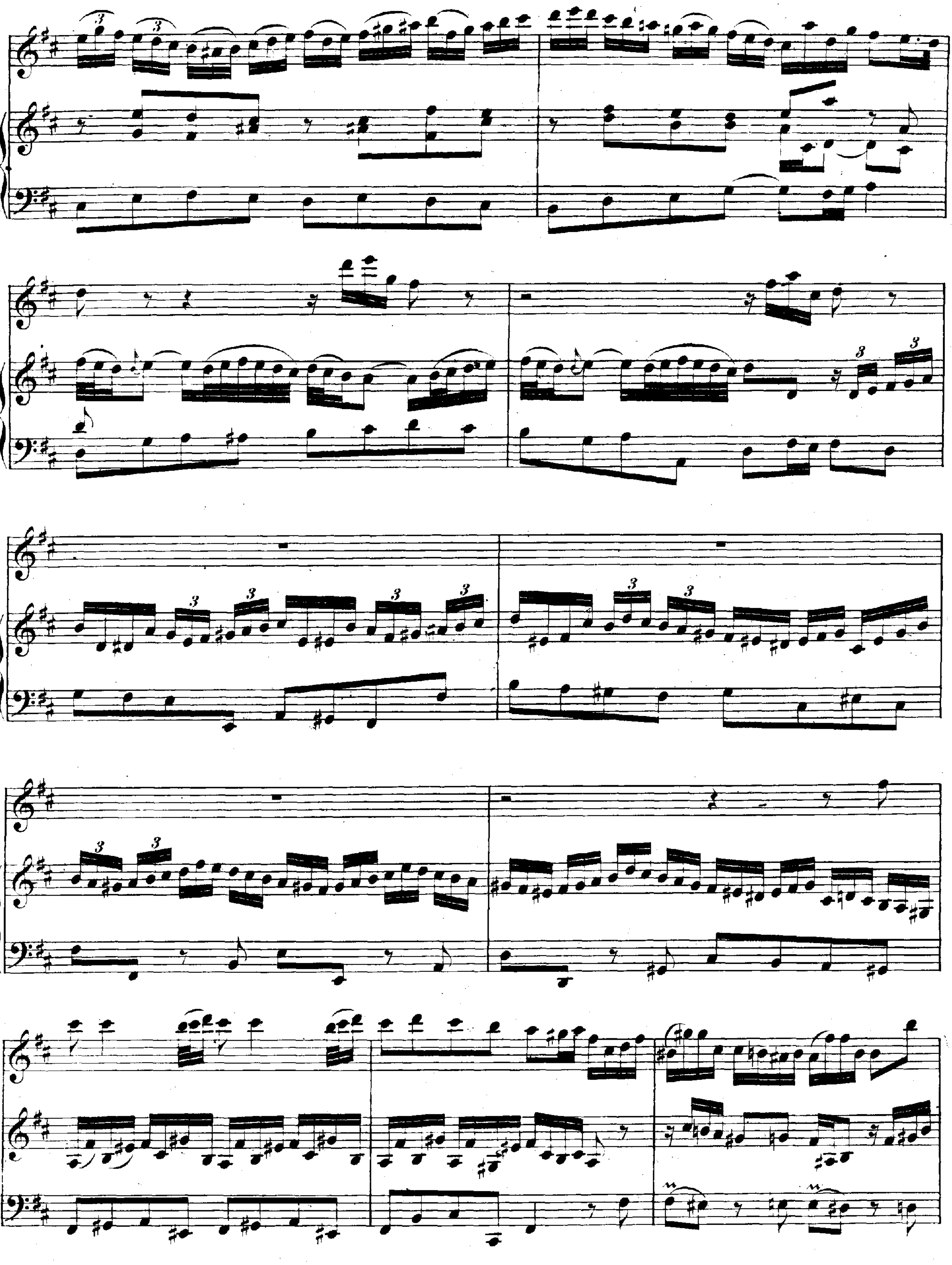
Clavier und Flöte.

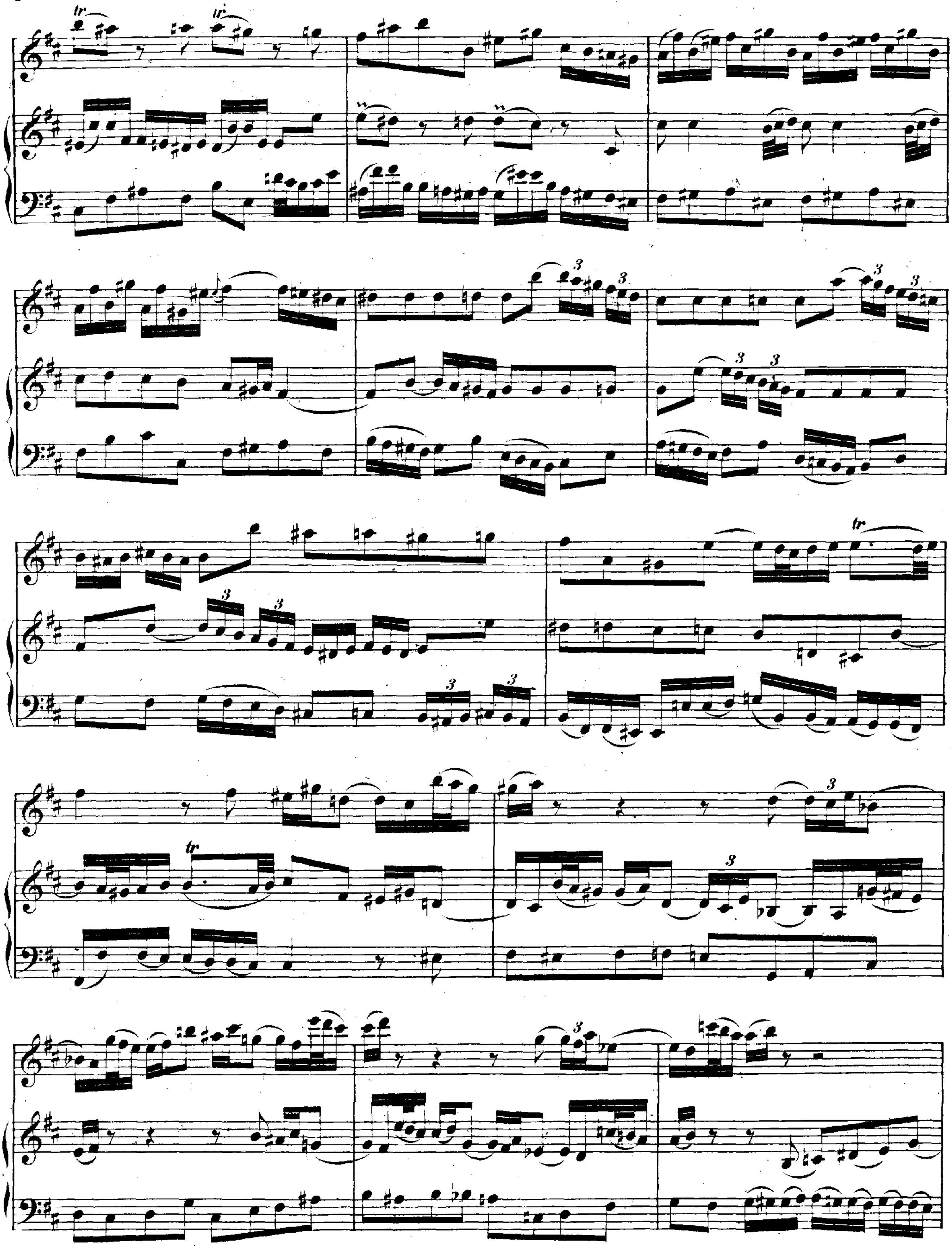
H moll, Es dur, A dur.

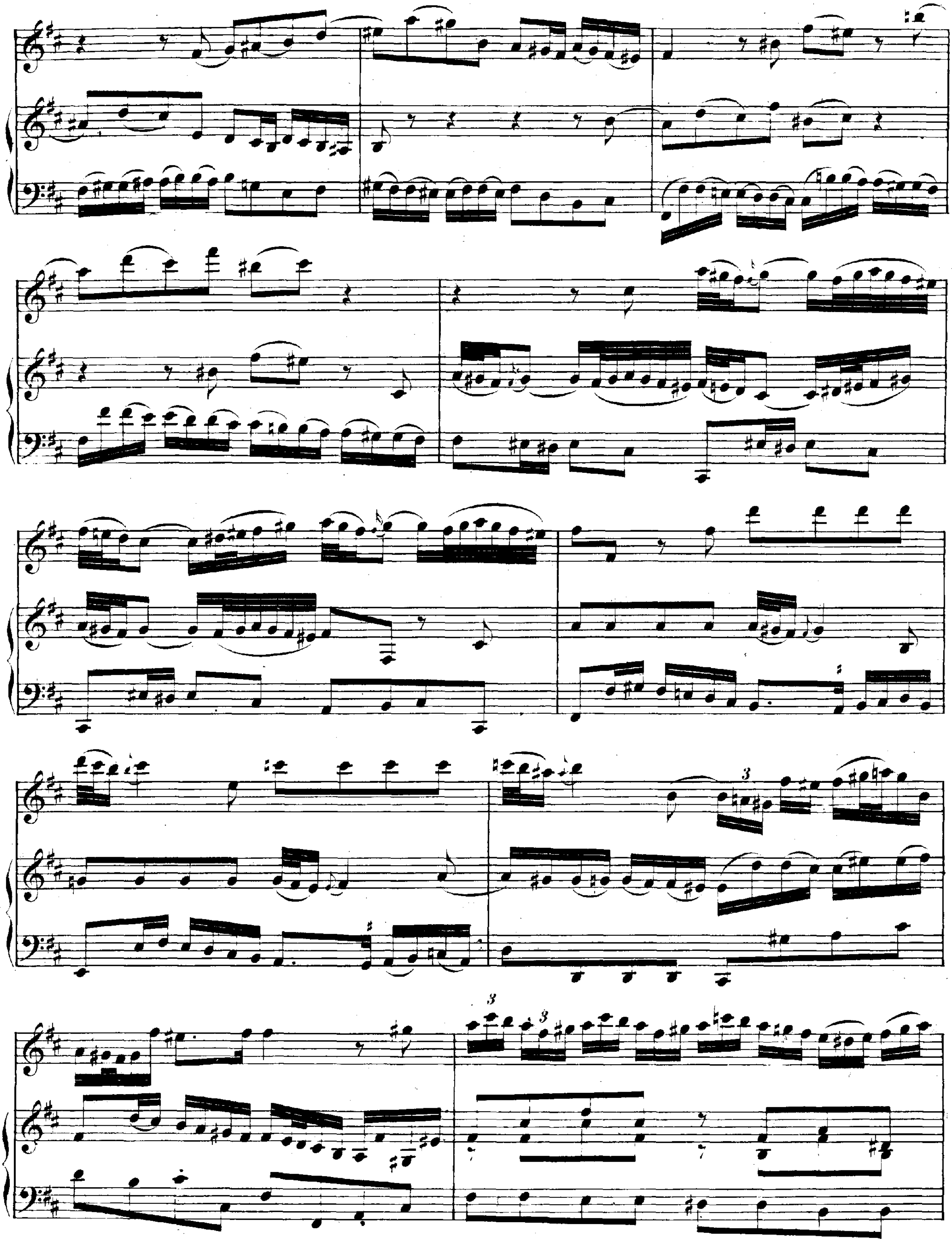
SONATA I.

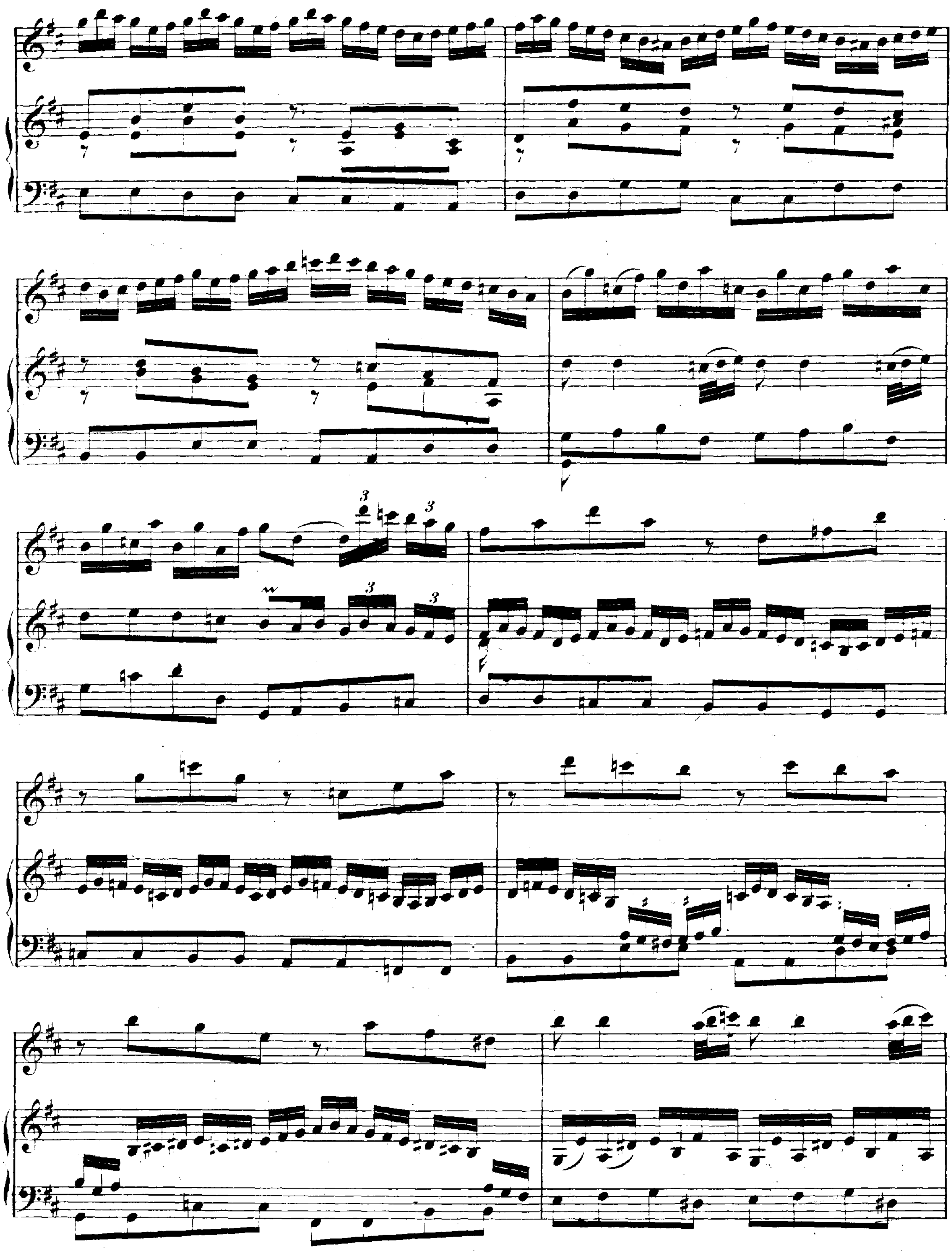


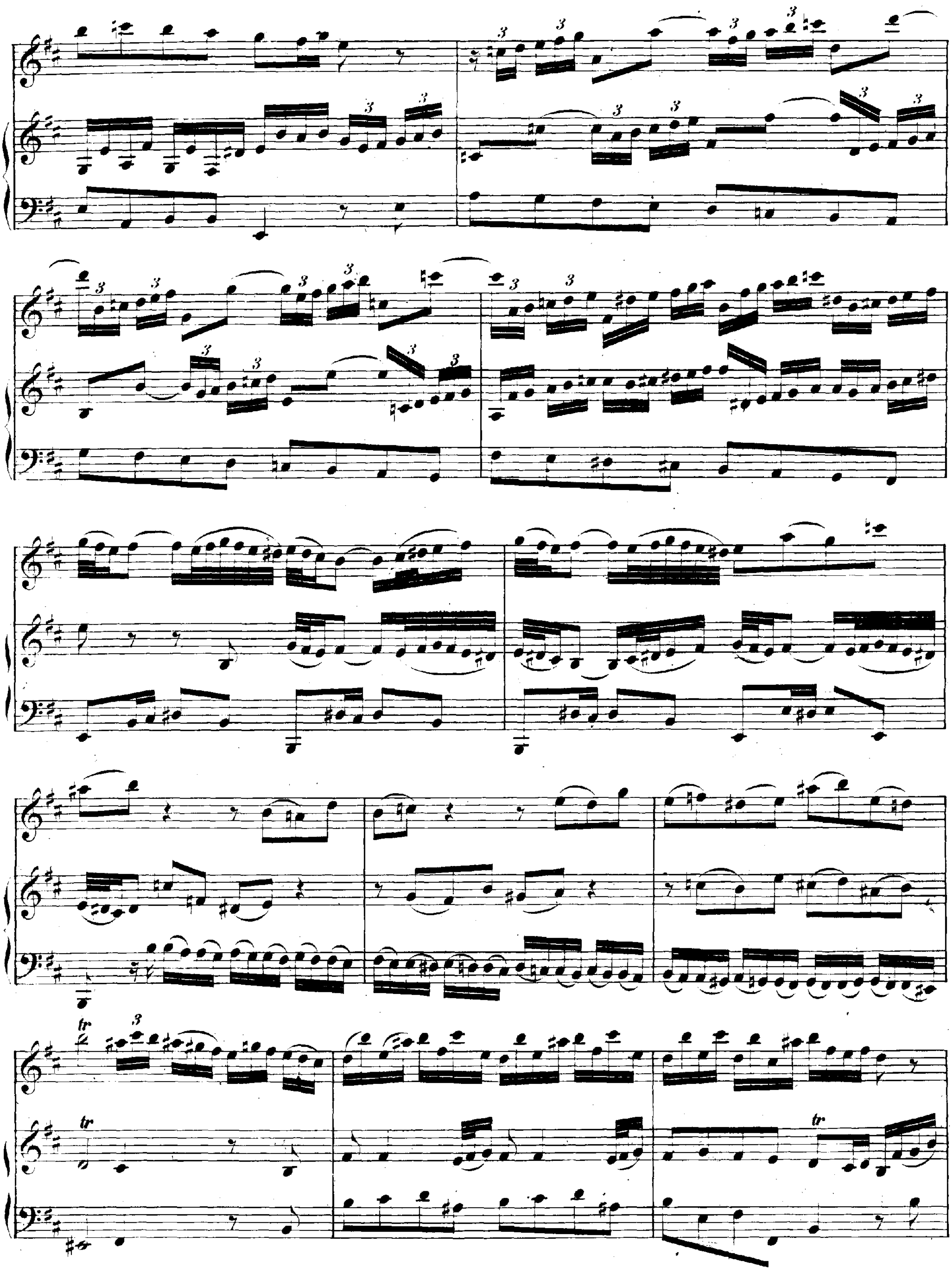


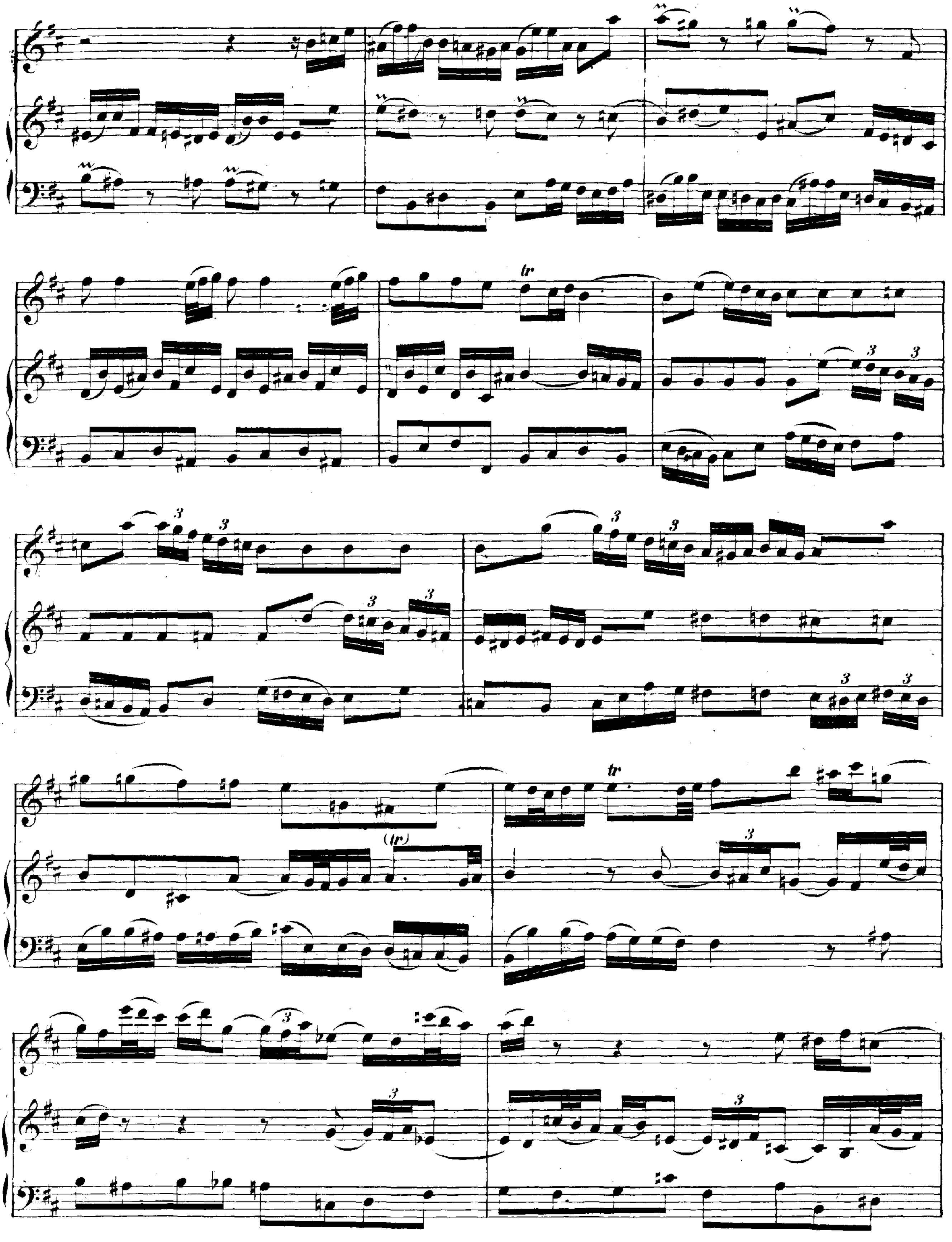


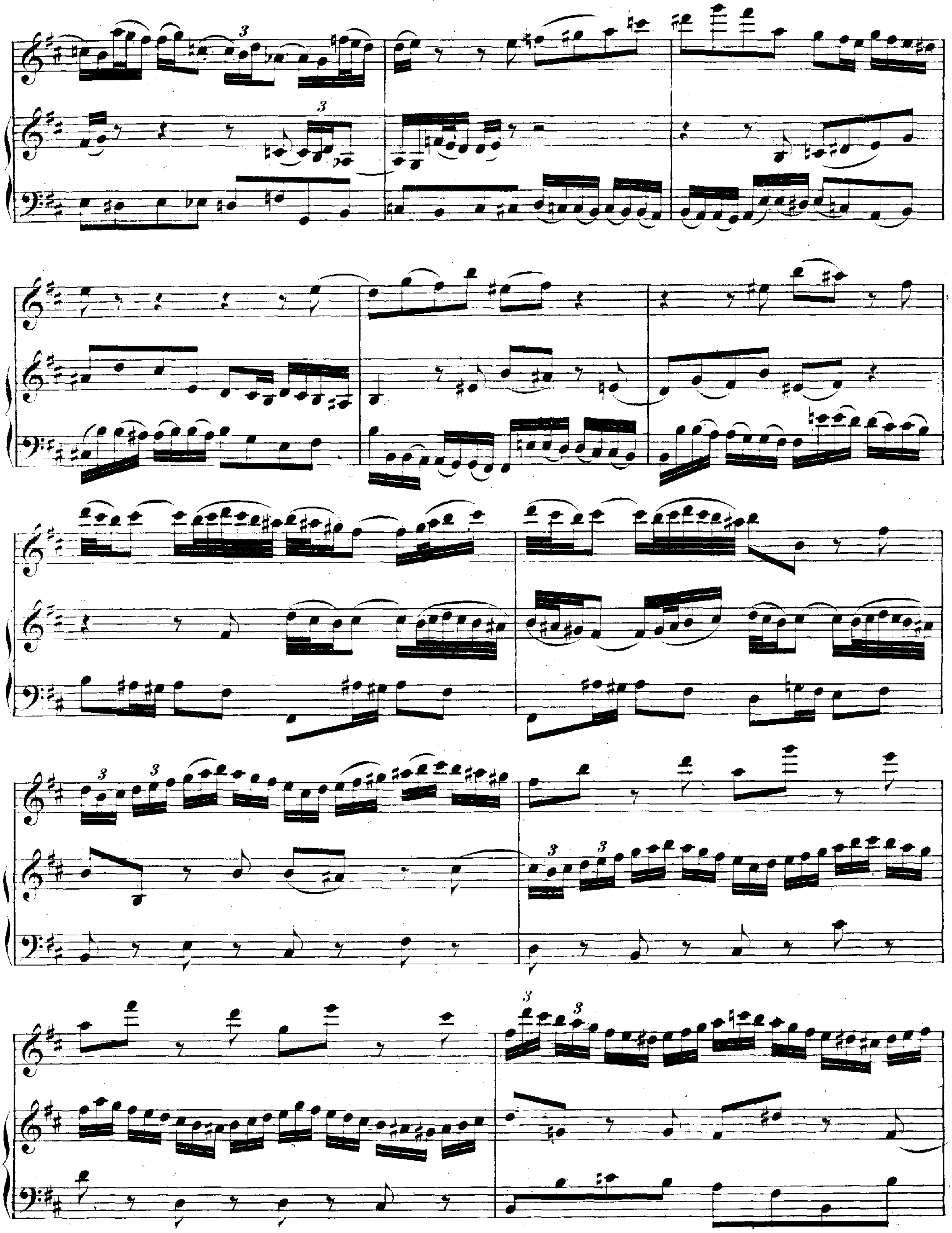


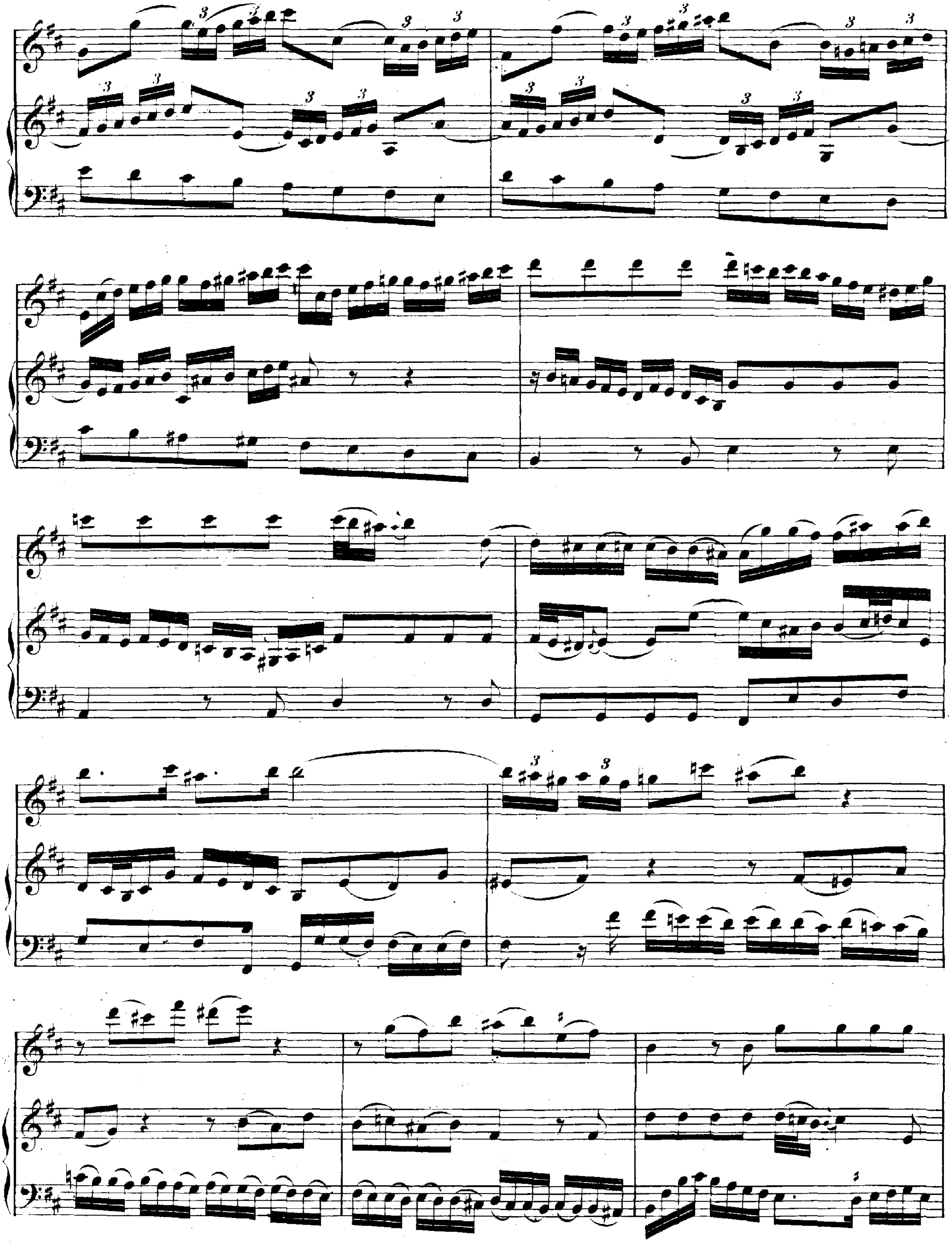


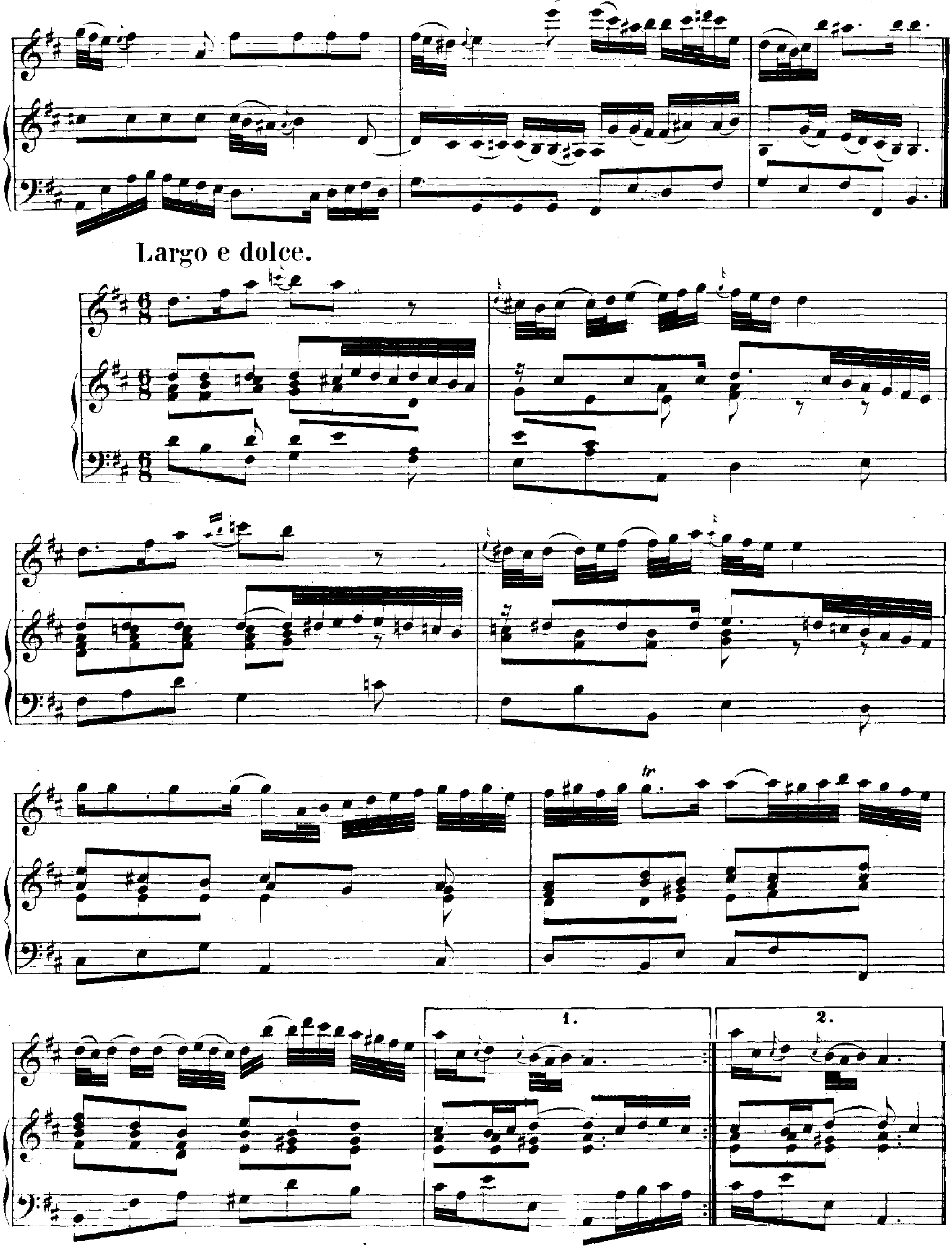


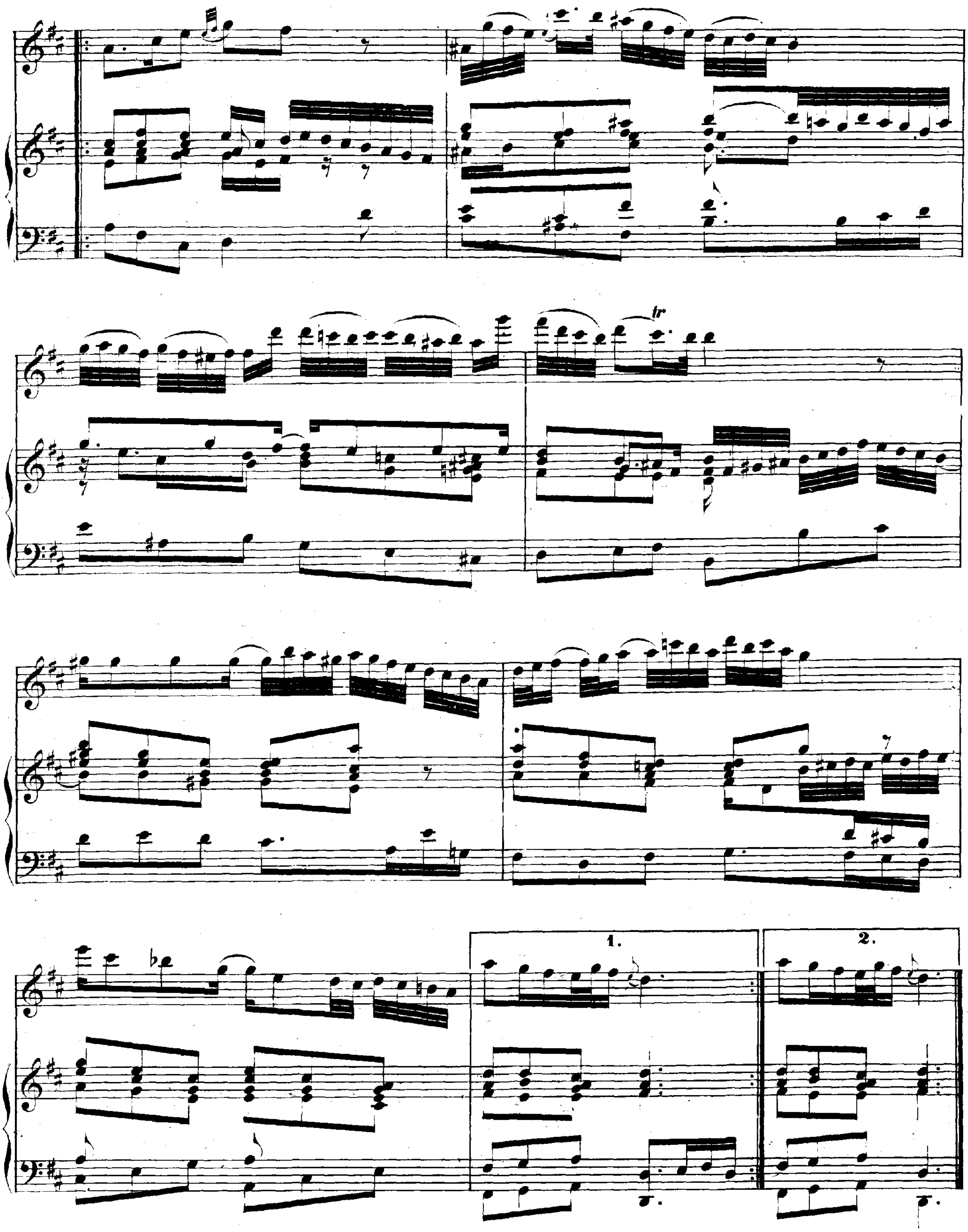



tr
tr
(tr)

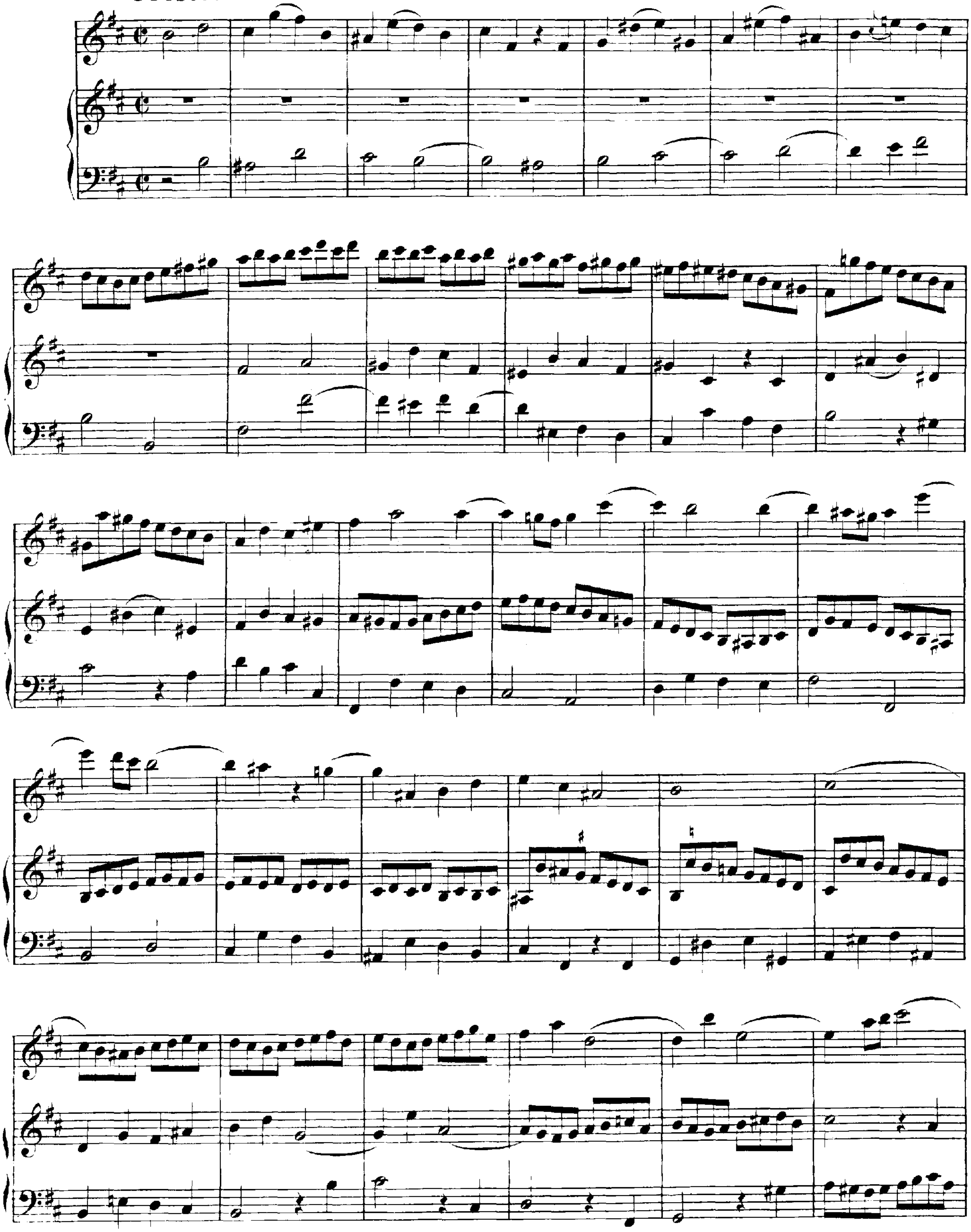


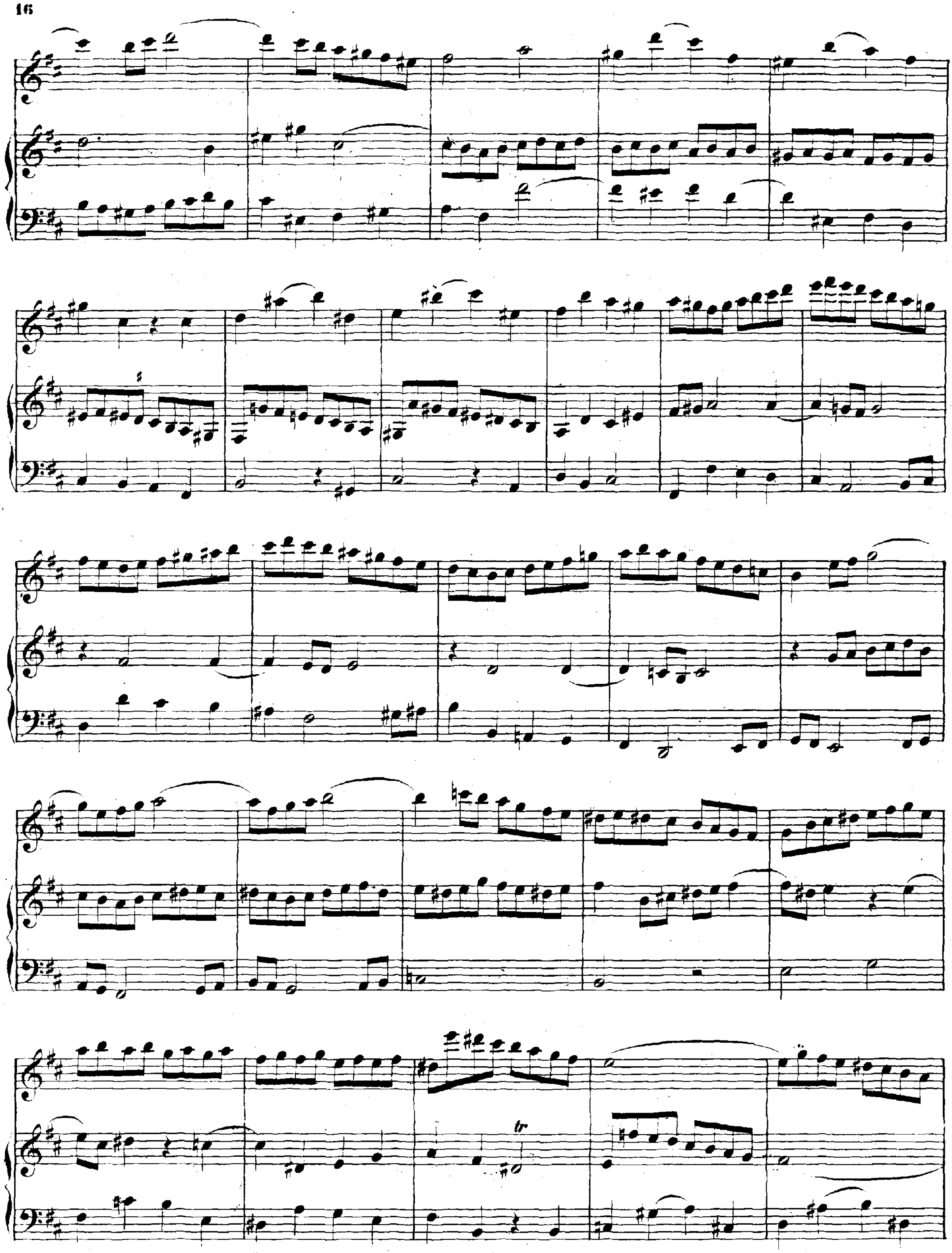


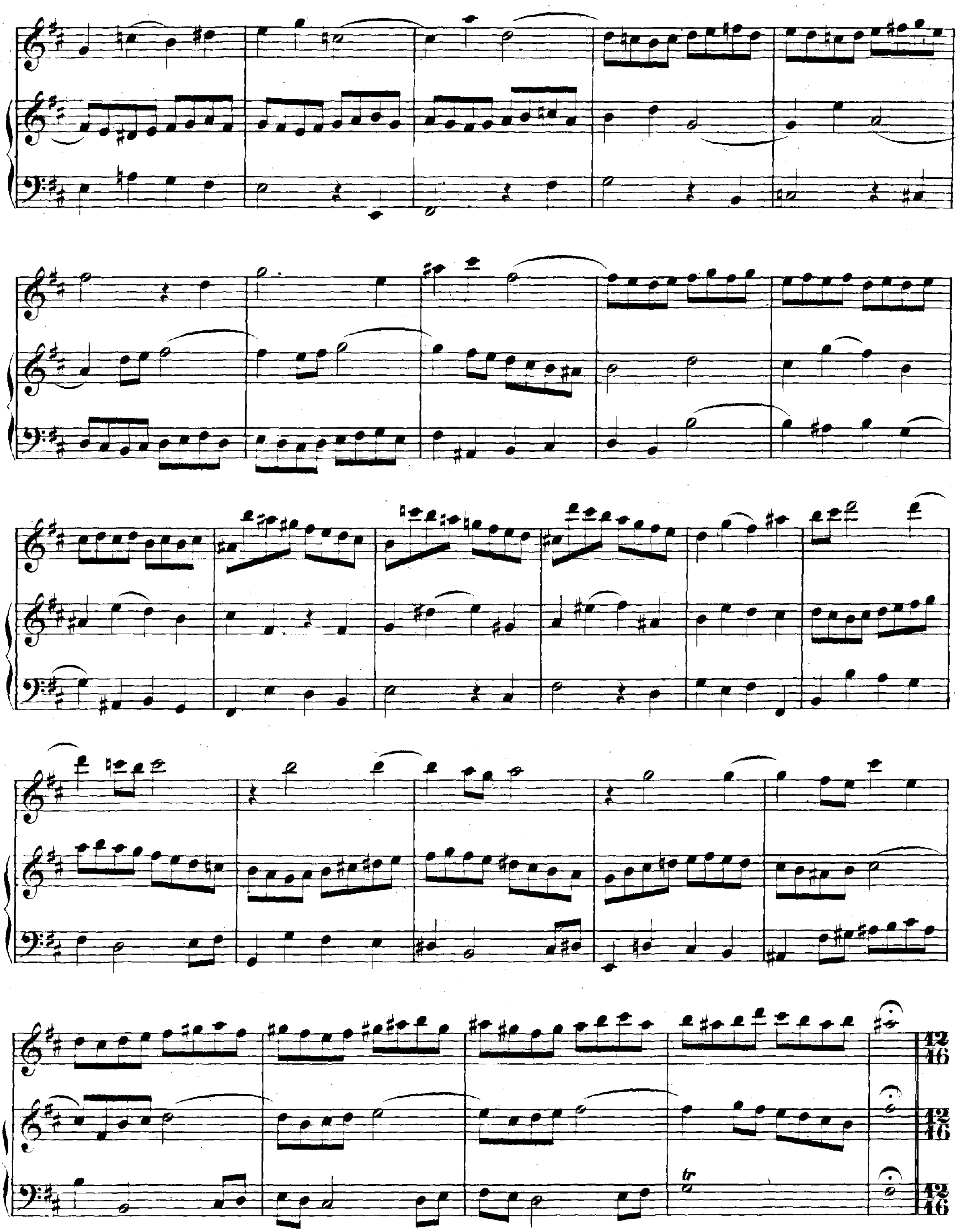

Largo e dolce.
tr
1.
2.


tr
1.
2.

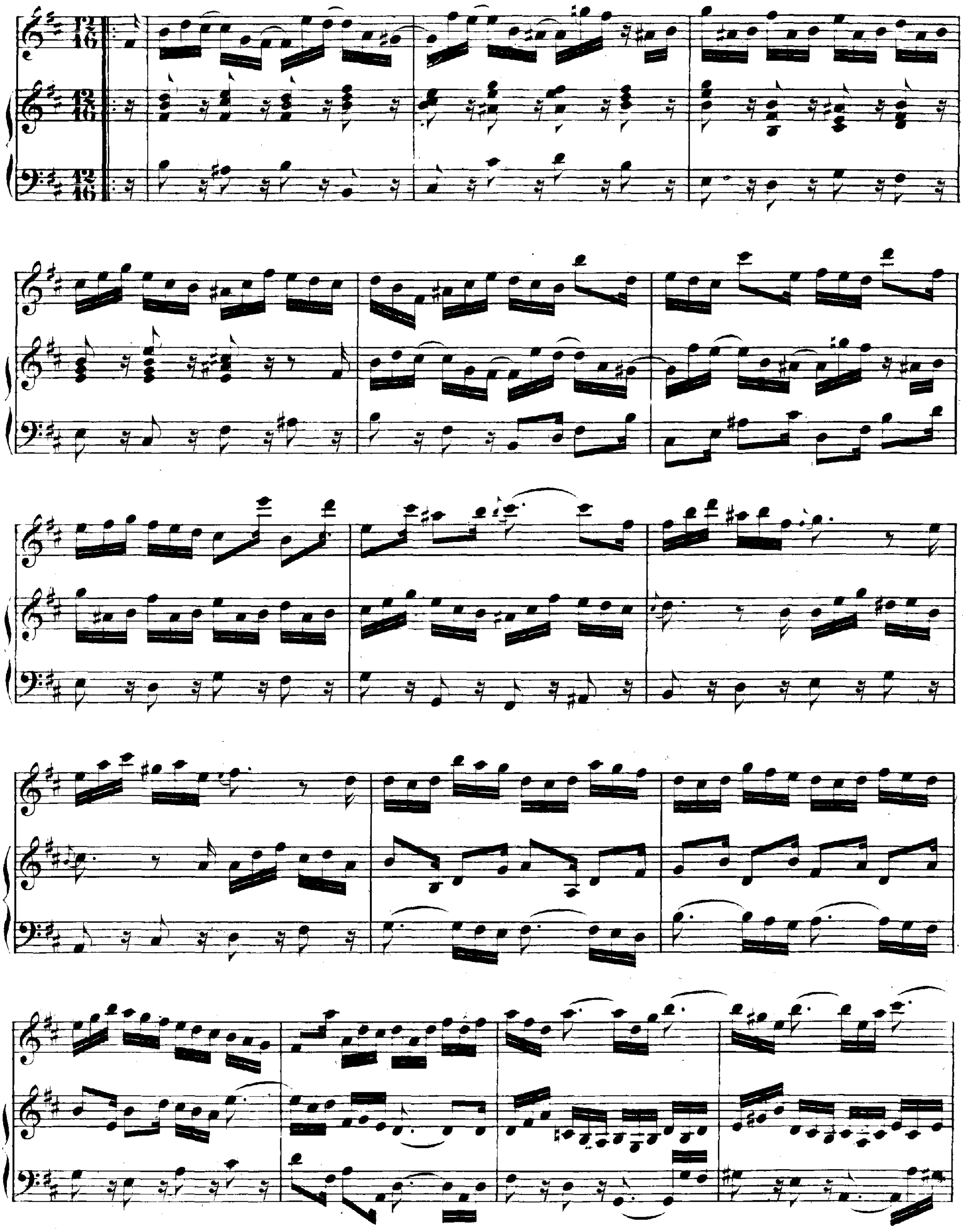
Presto.

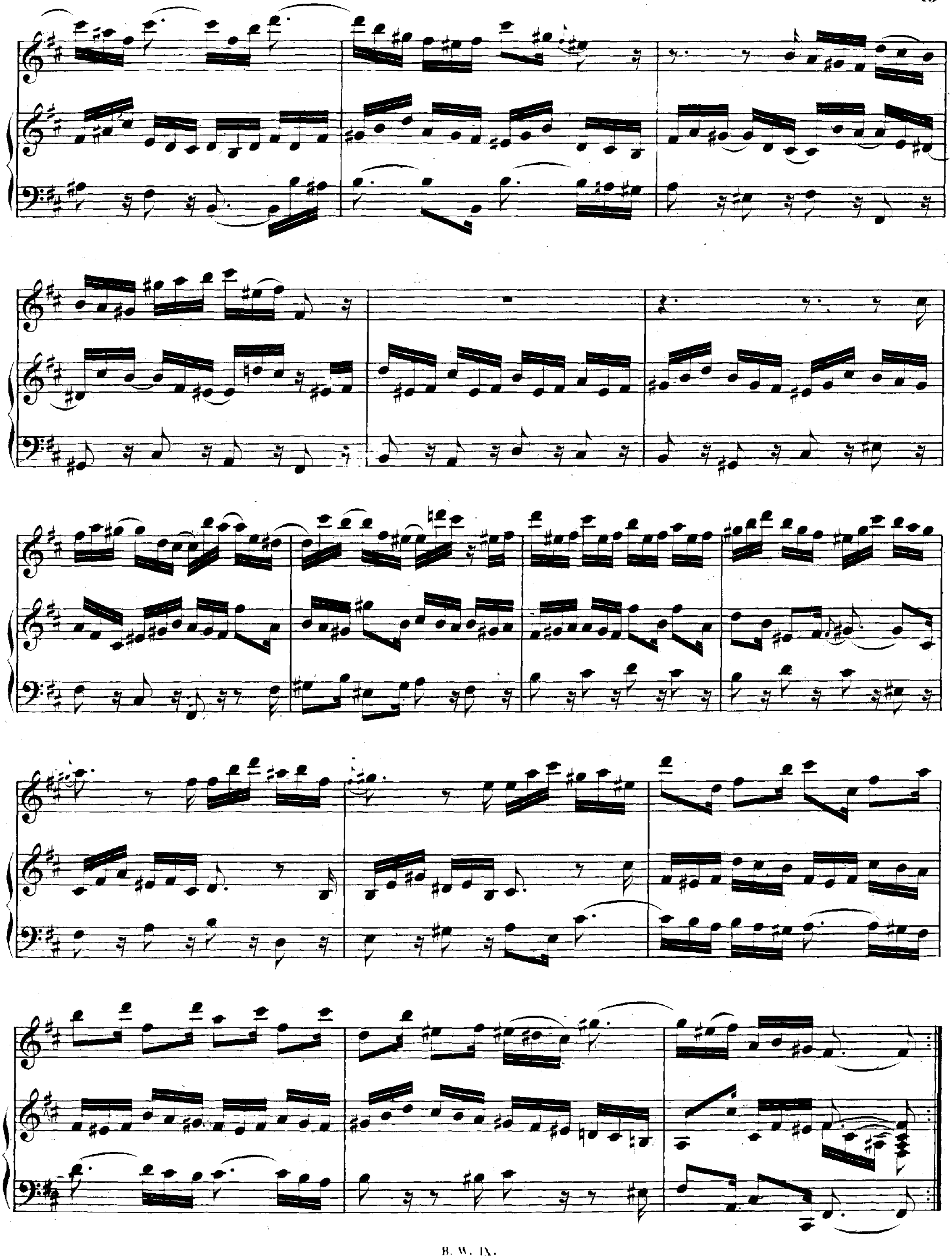


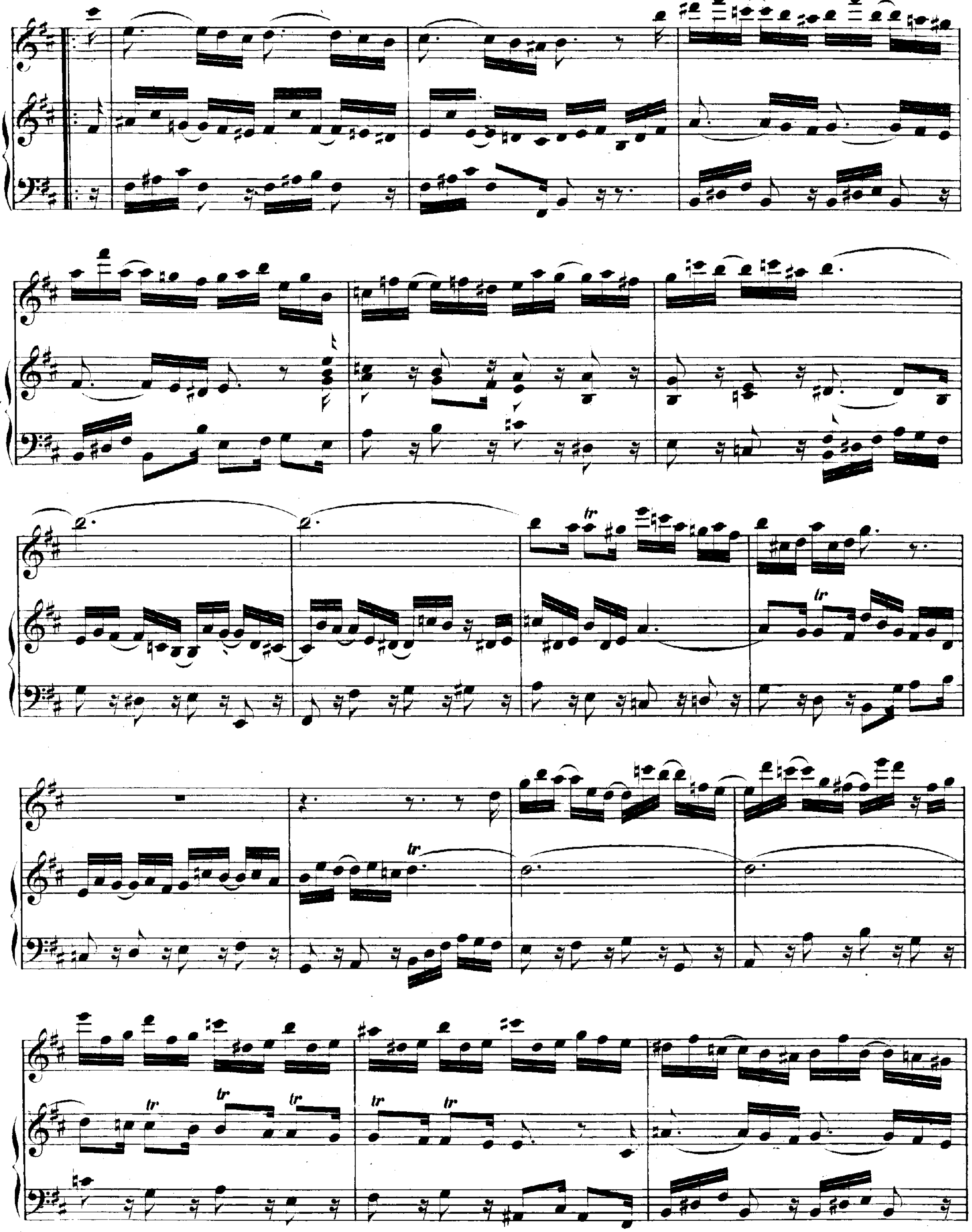


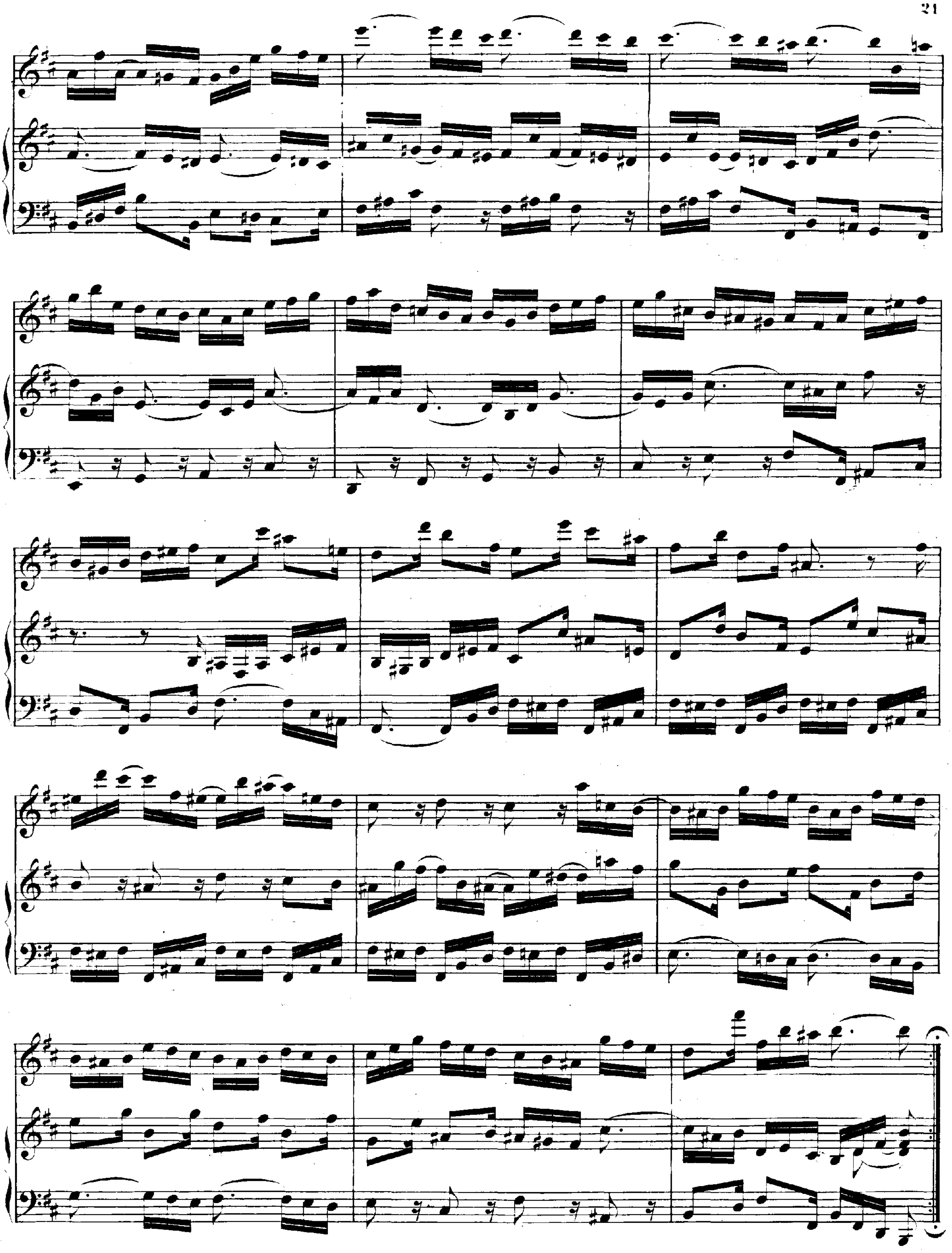

tr
12
16

Allegro.



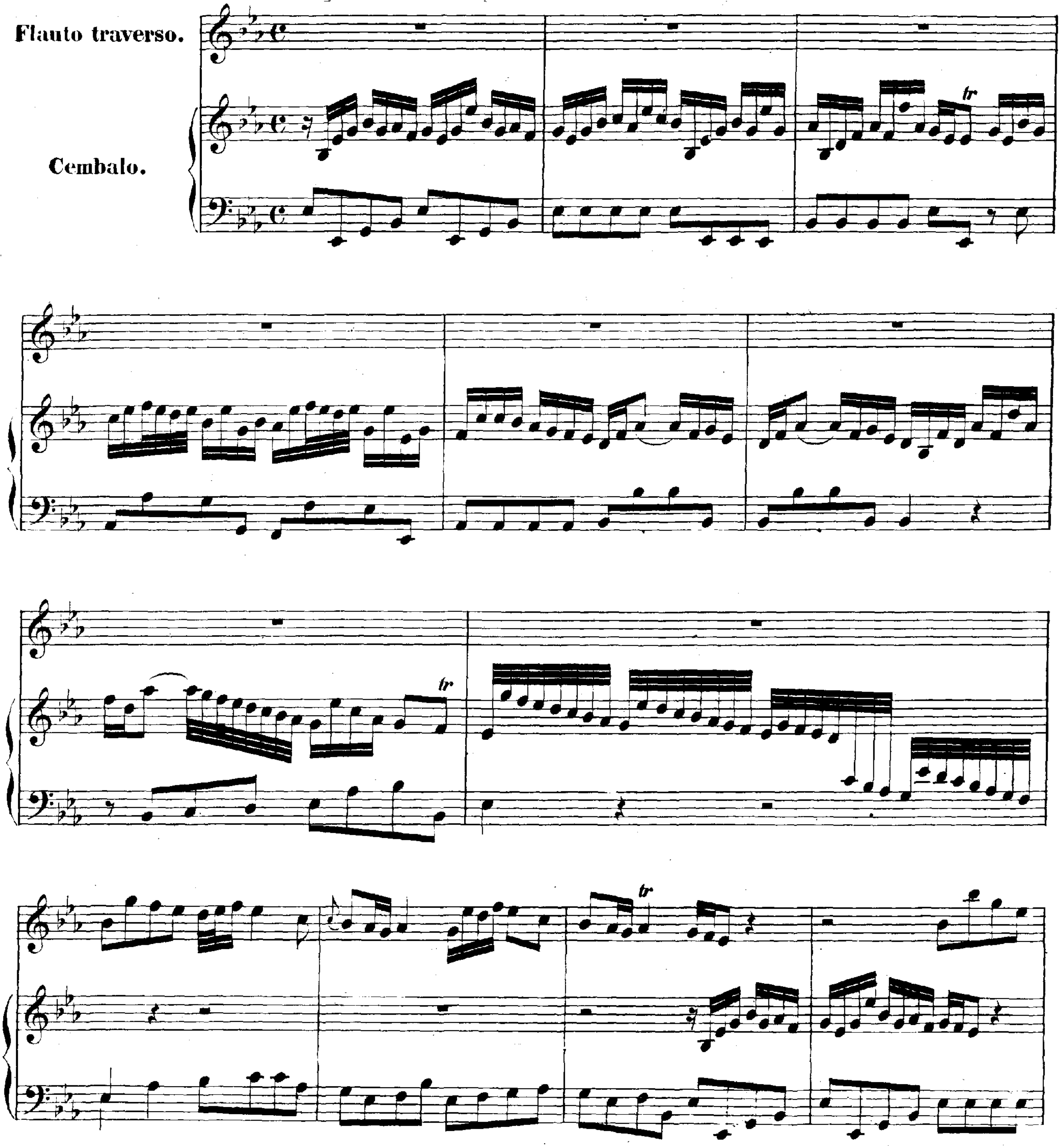


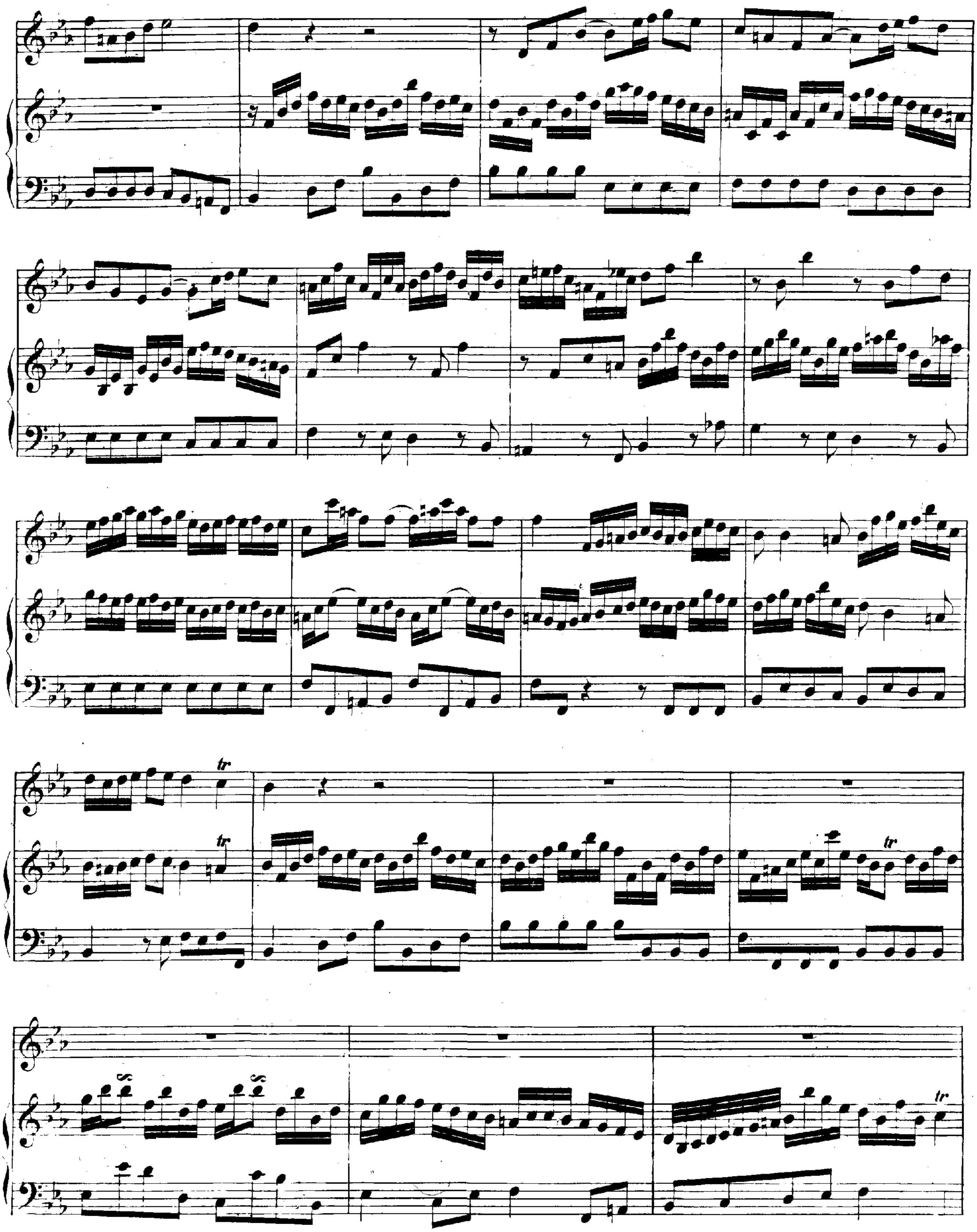


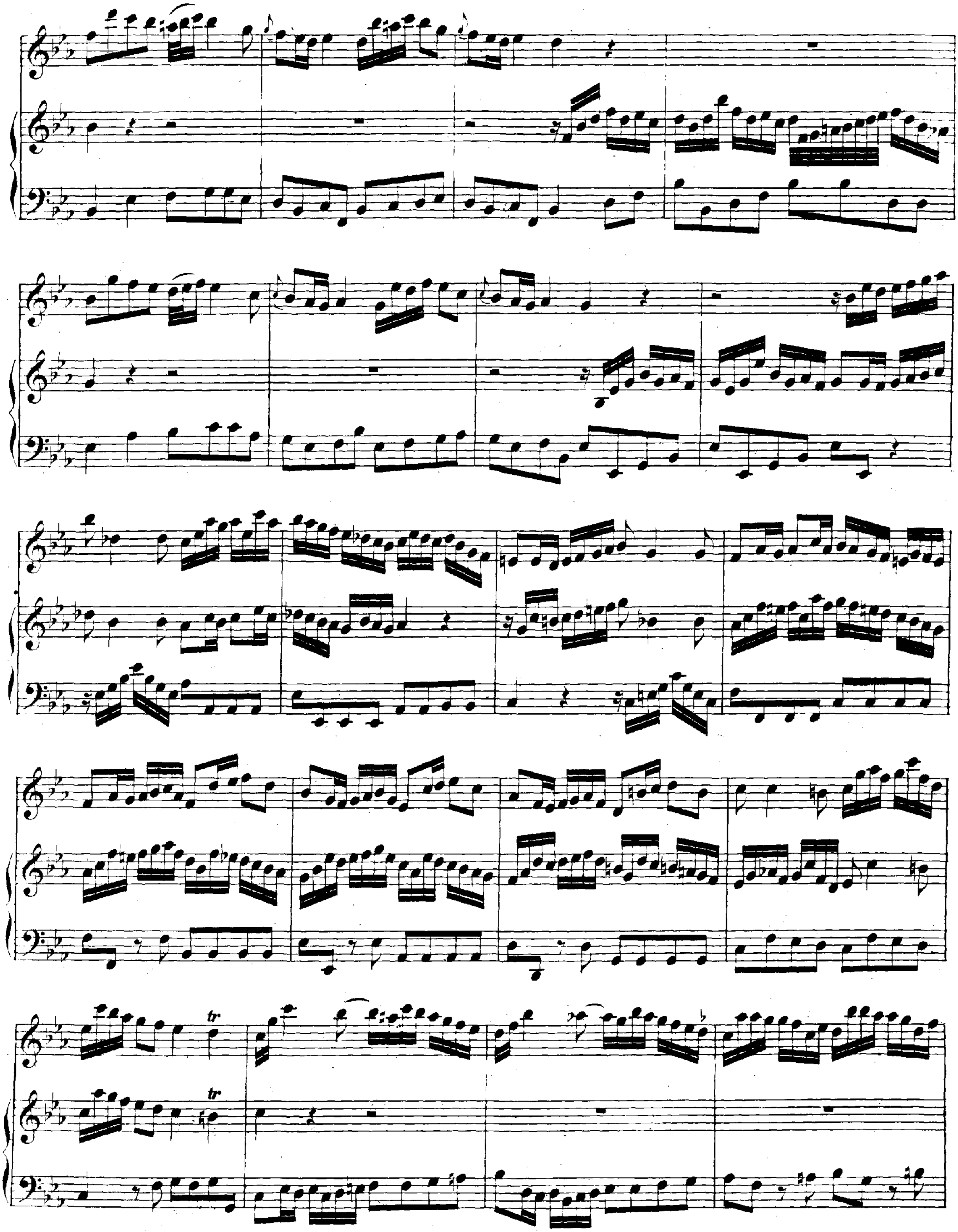


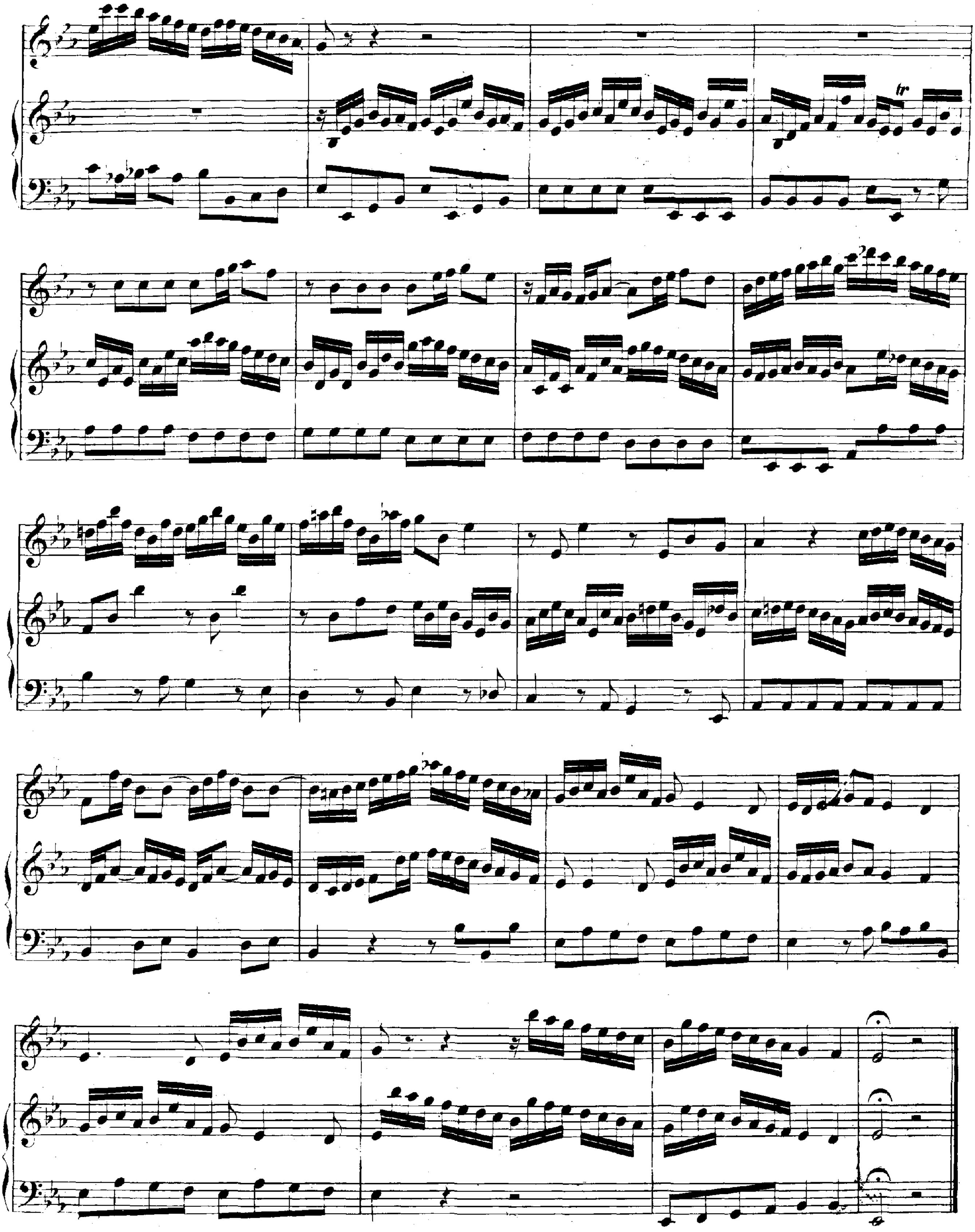
SONATA II.

Allegro moderato.

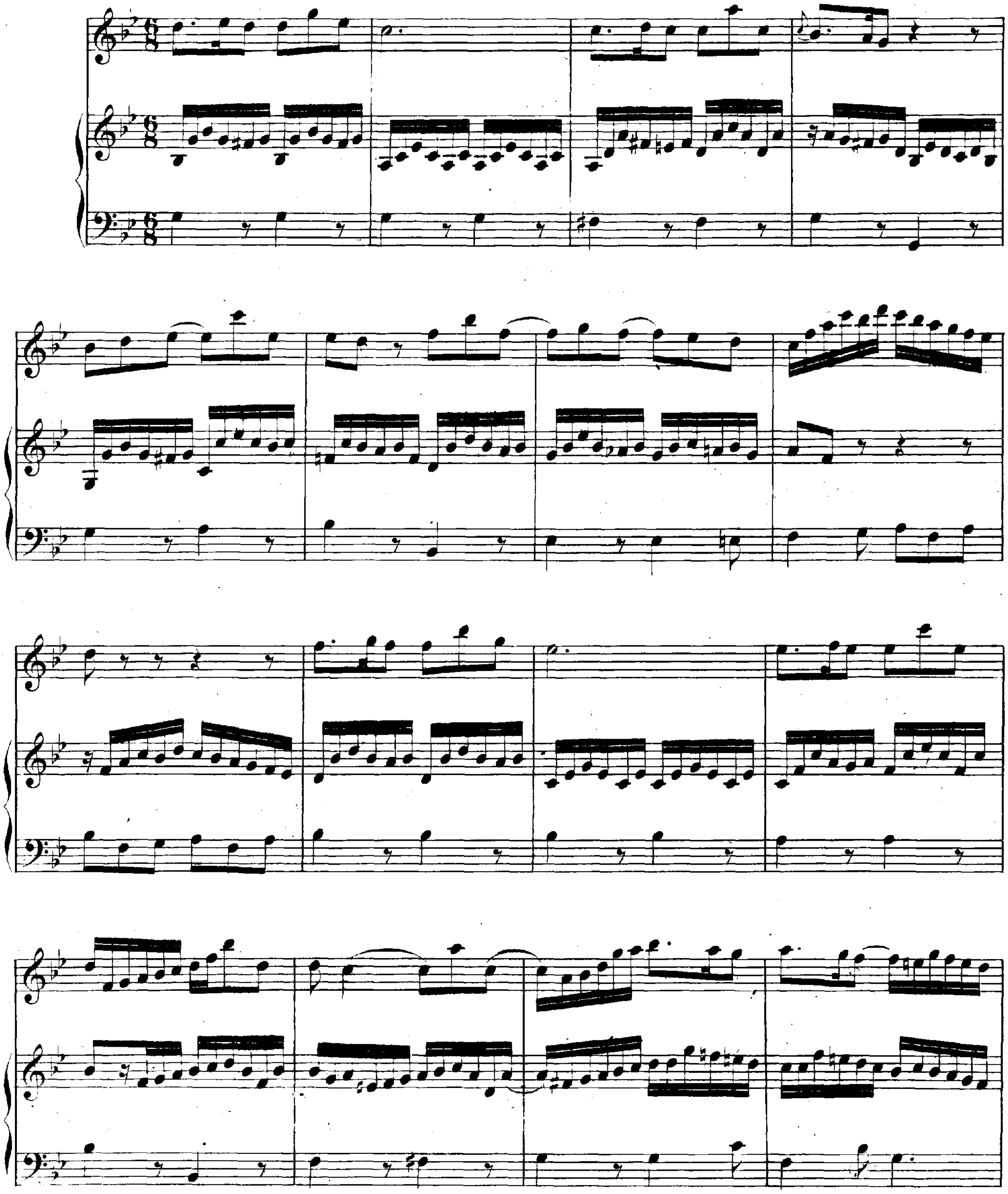


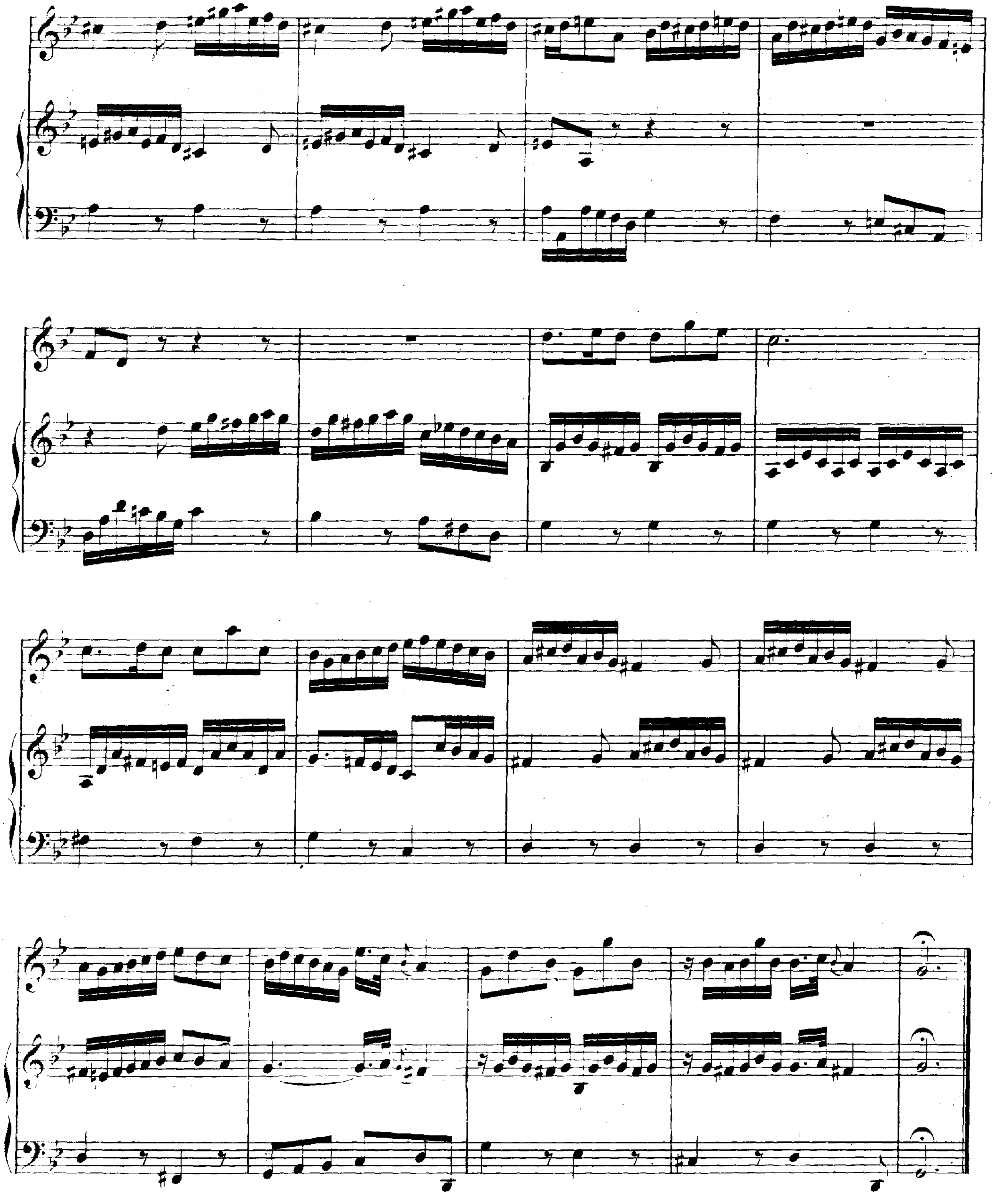




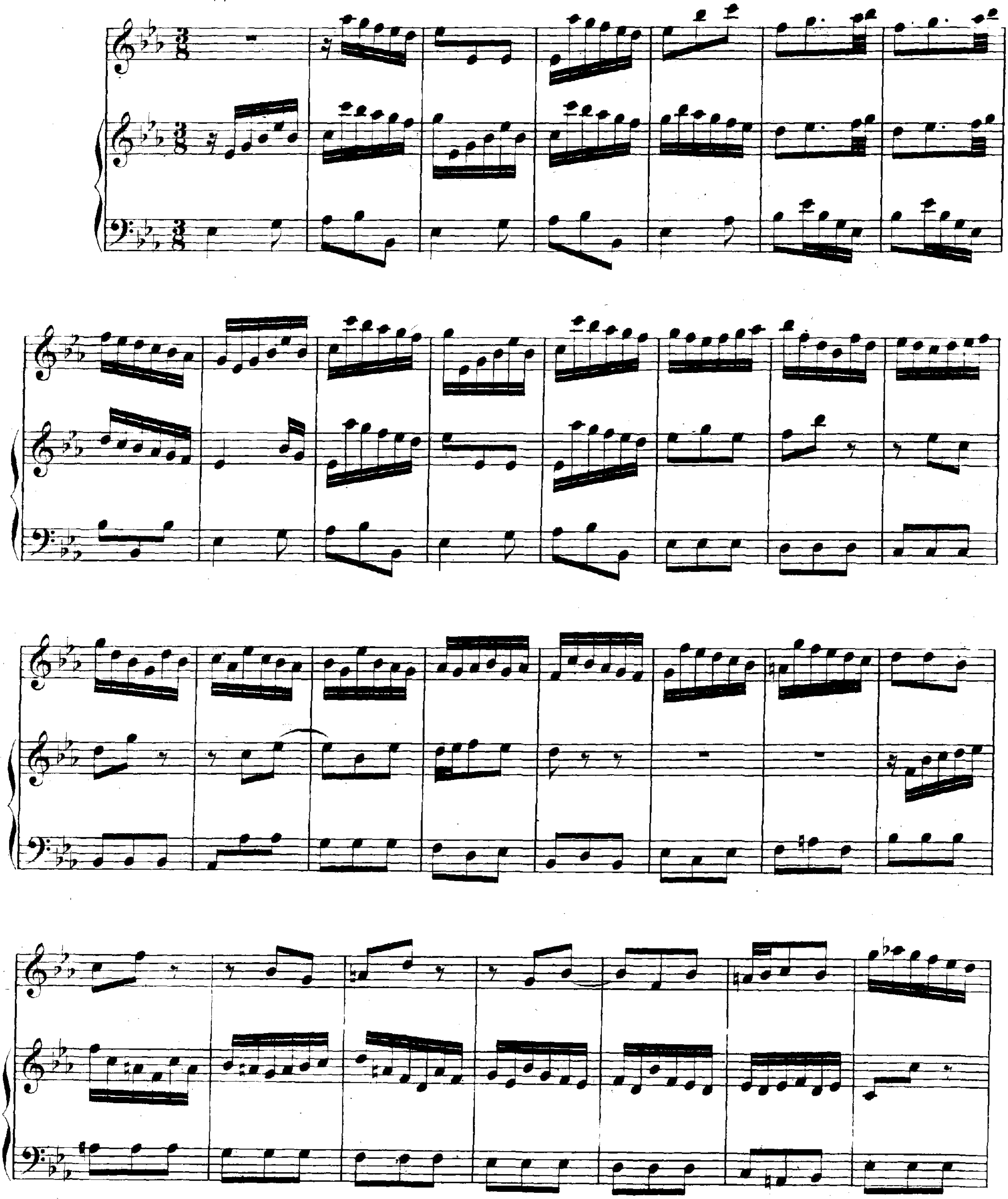


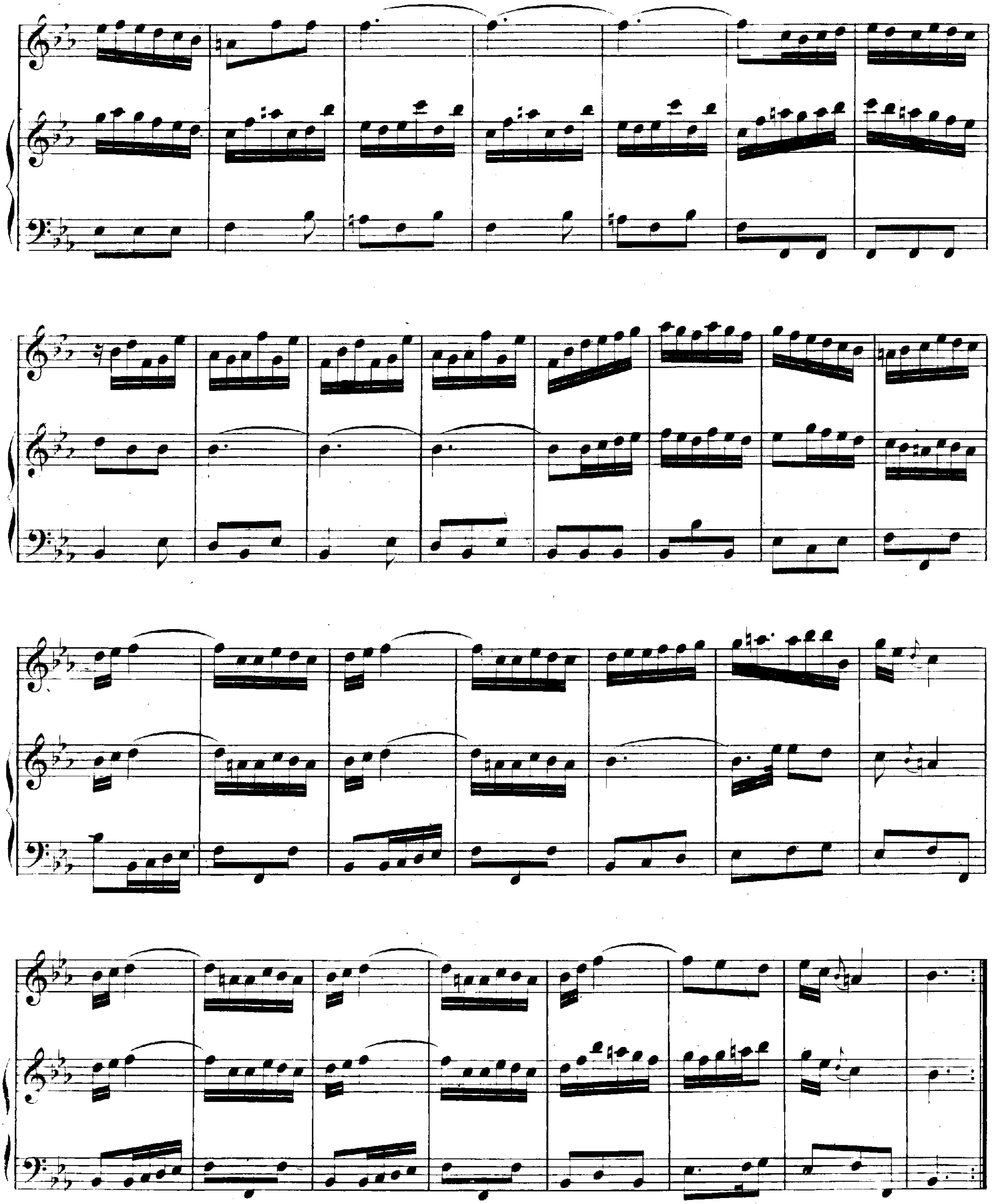
Siciliano.

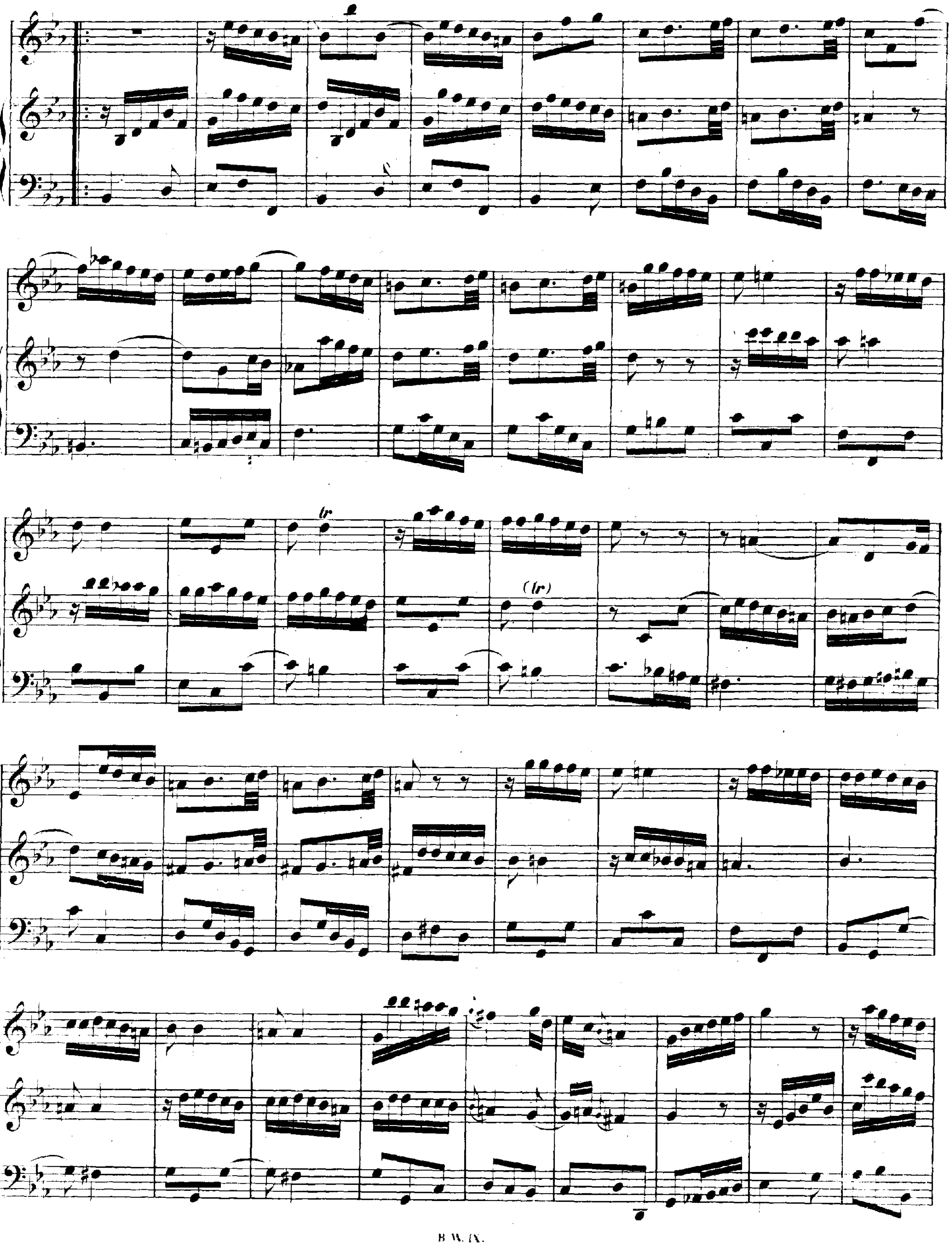


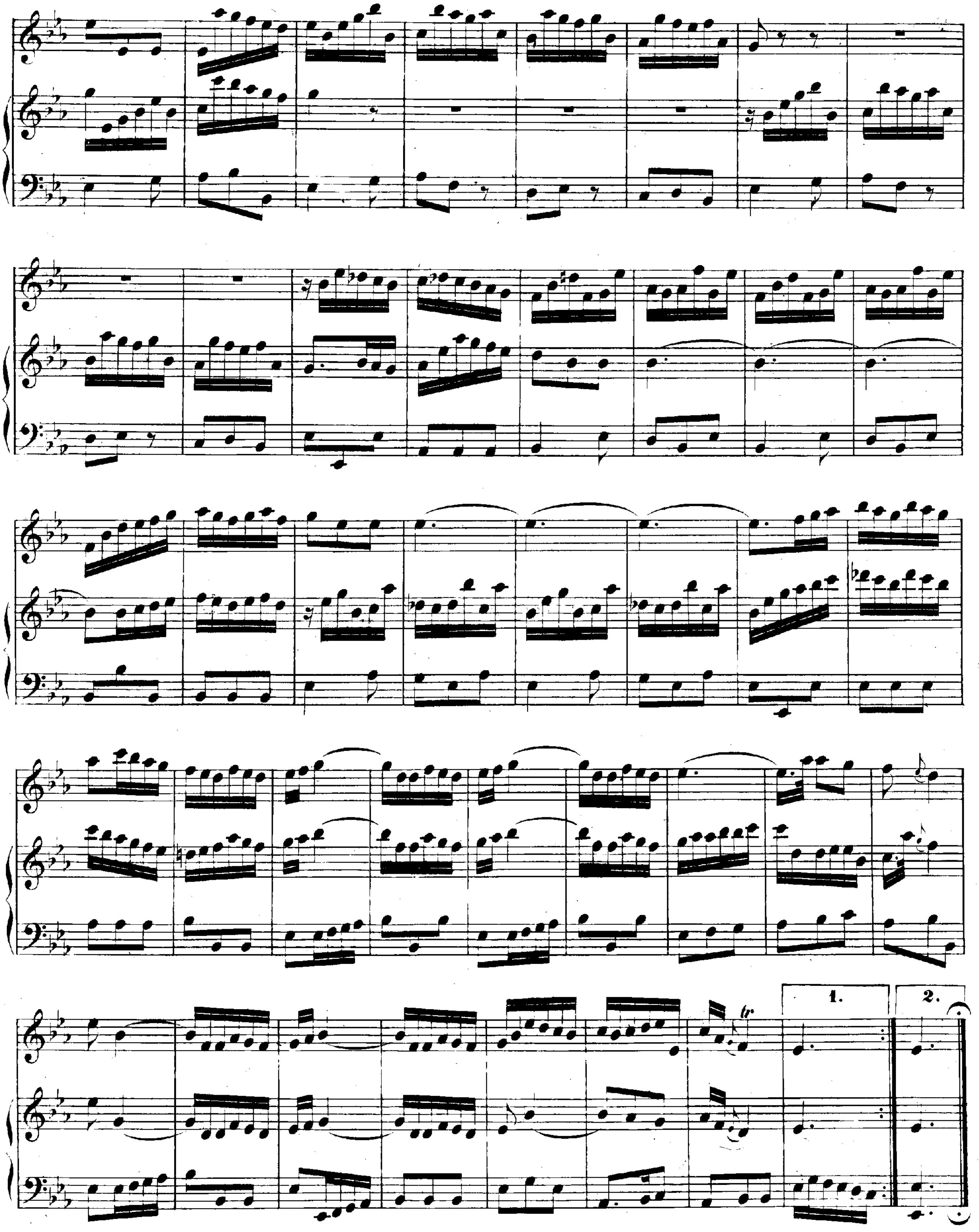


Allegro.





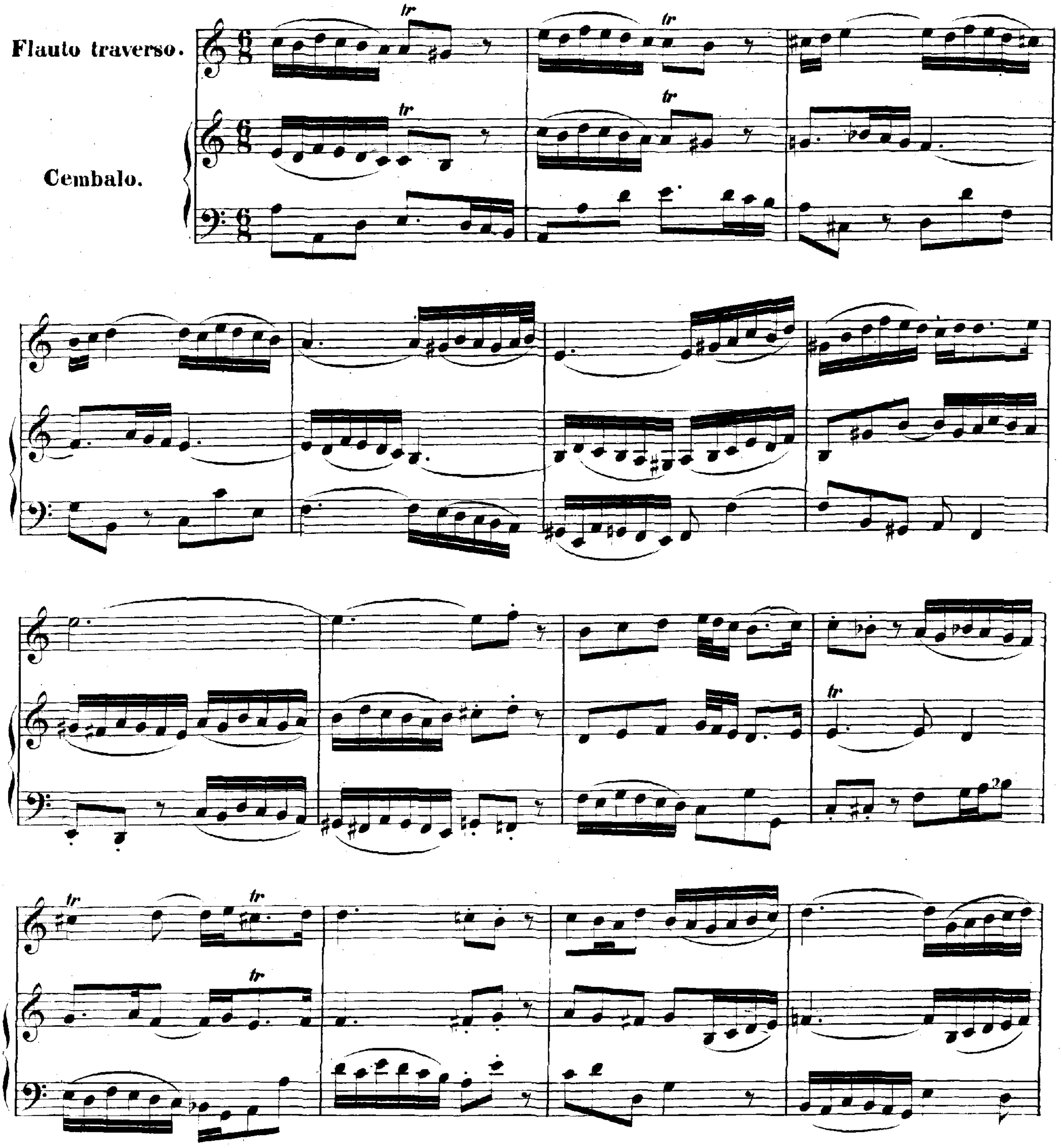


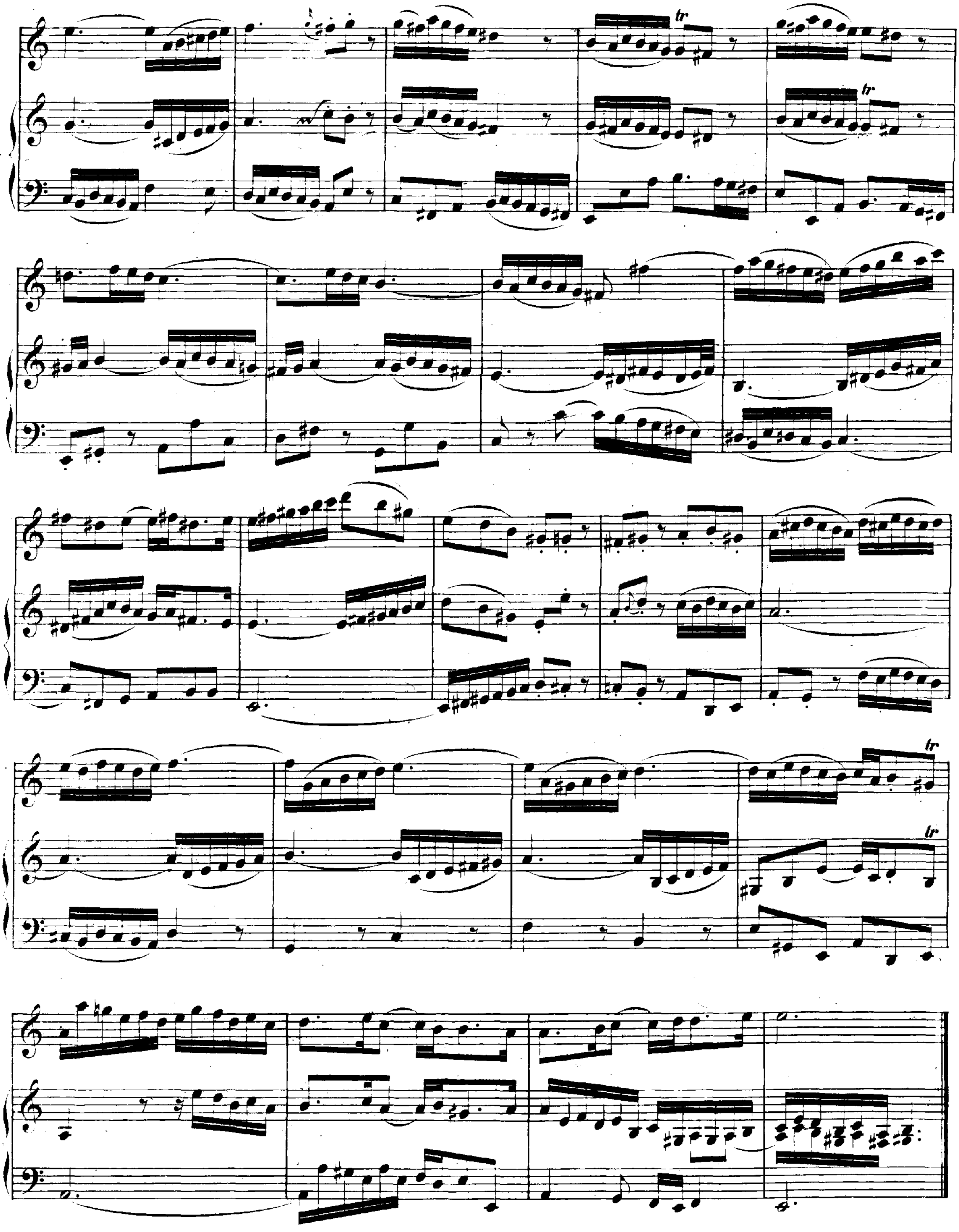

tr
1.
2.

SONATA III.

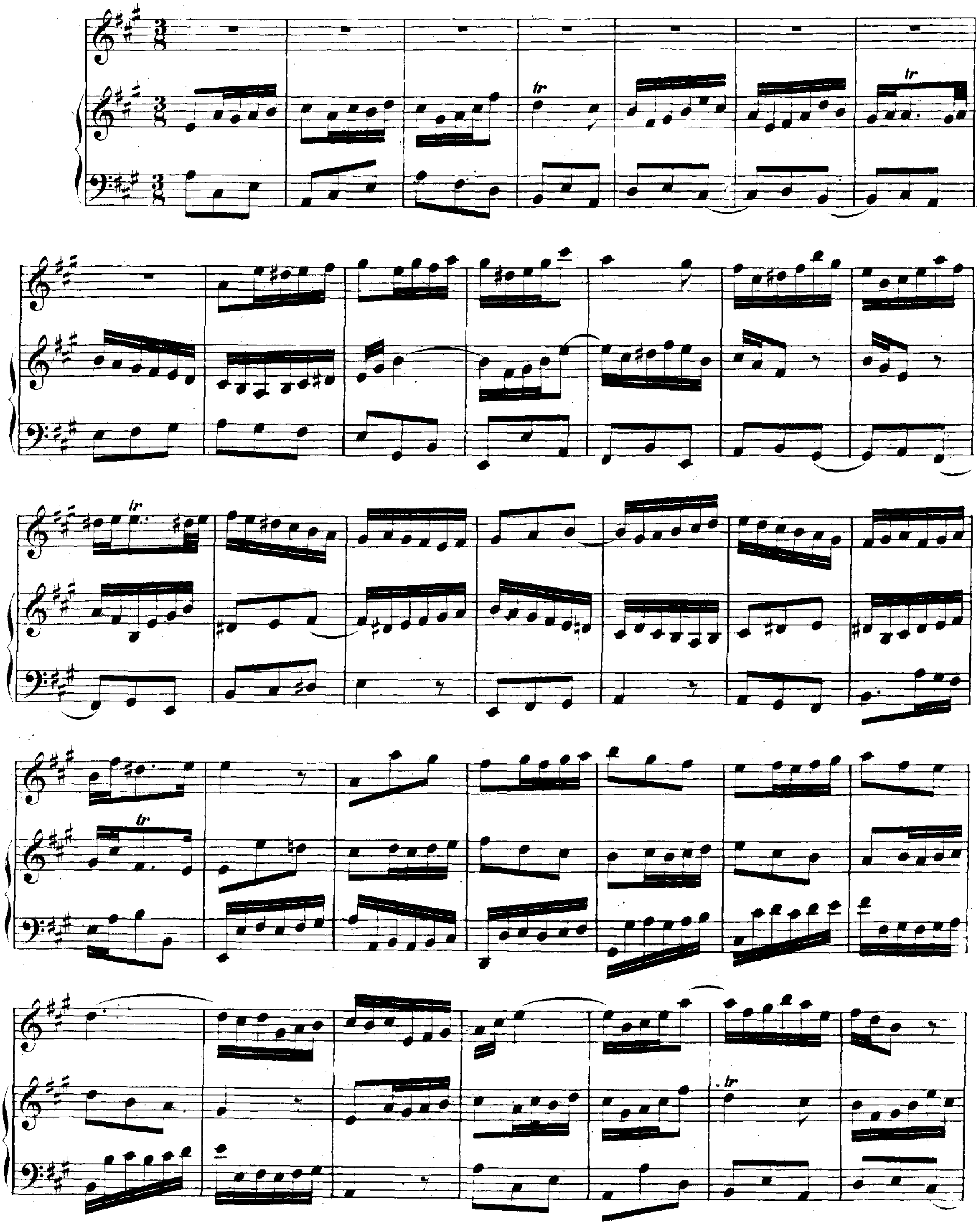
(Siehe den Anhang Seite 245.)

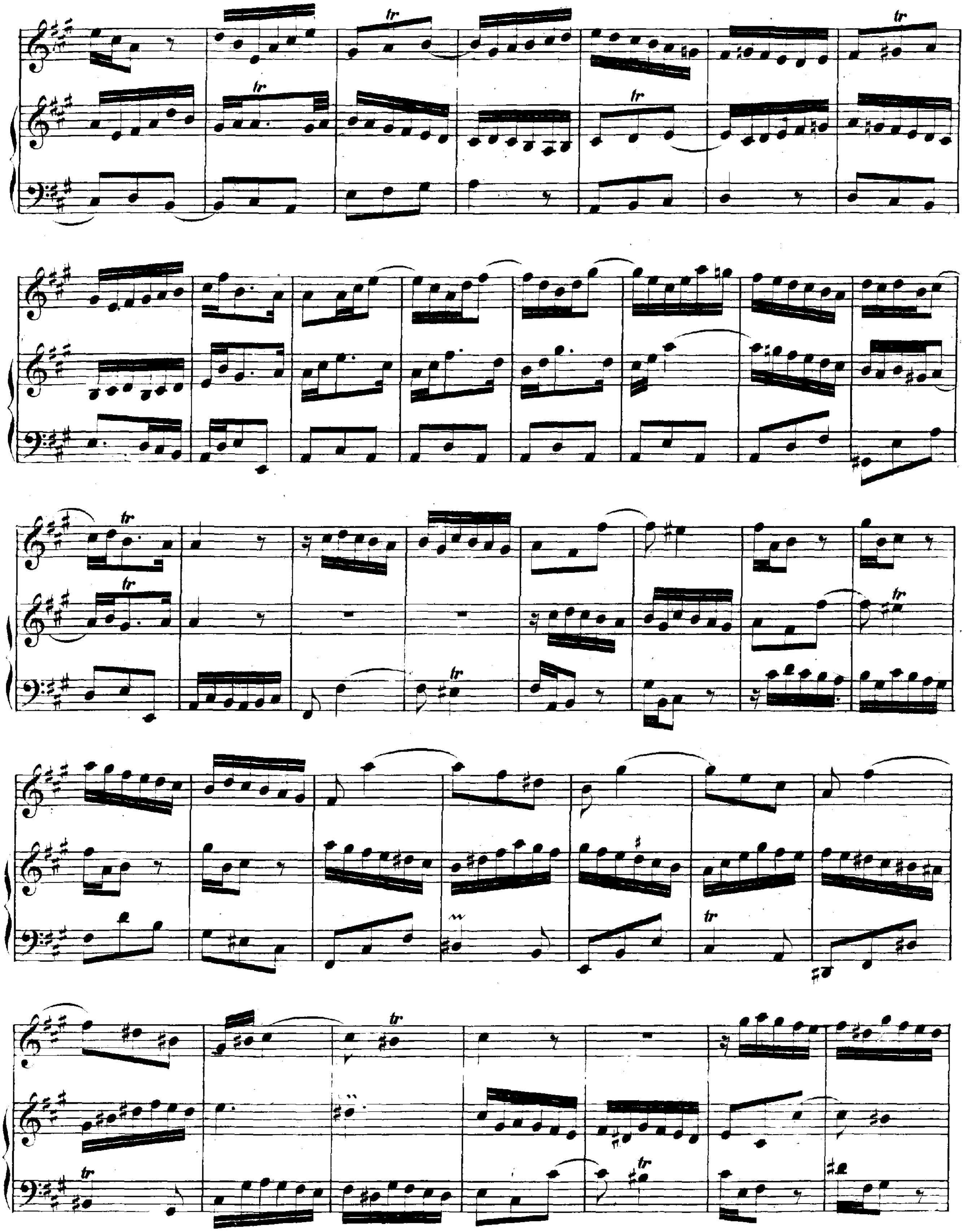
Largo e dolce.

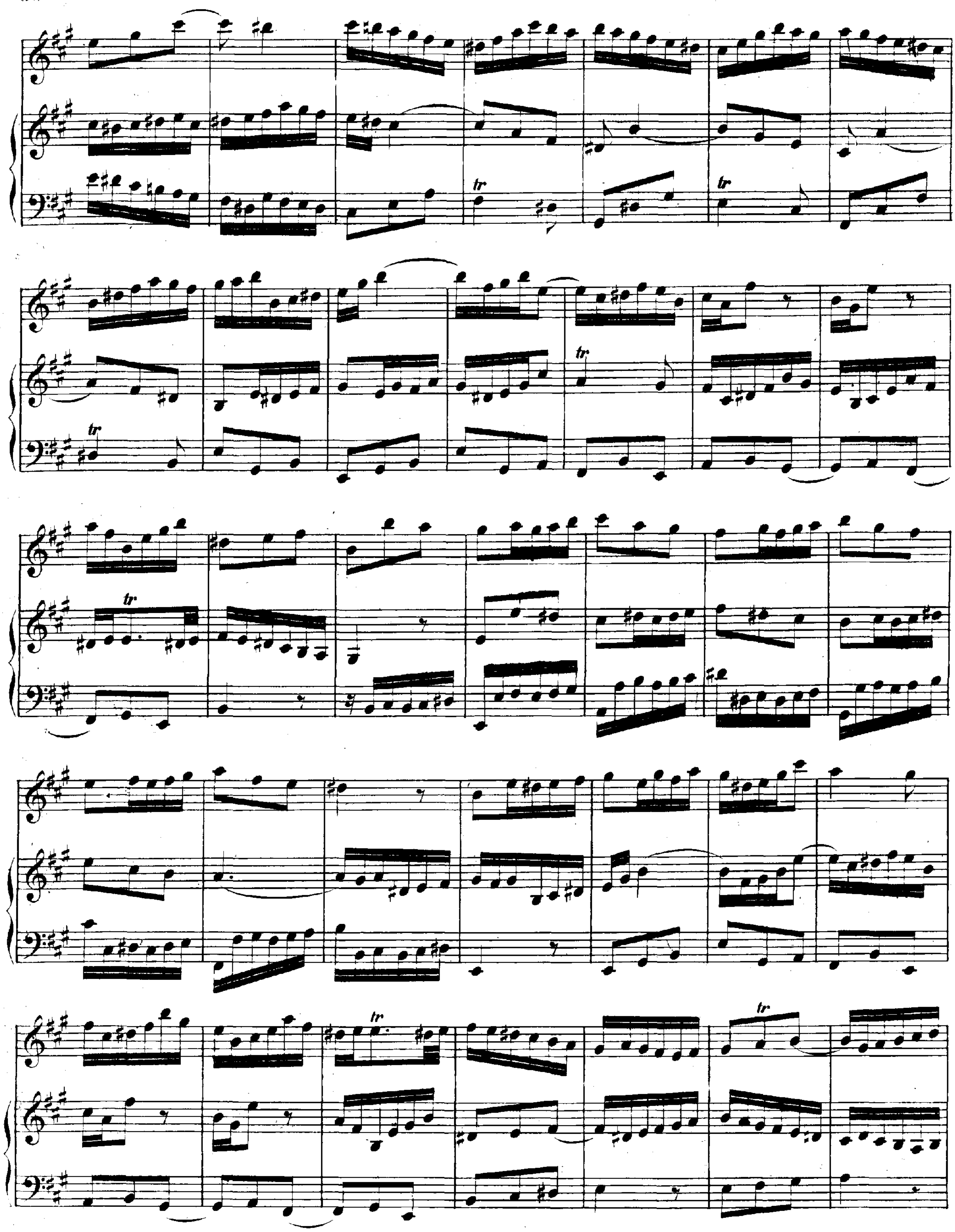


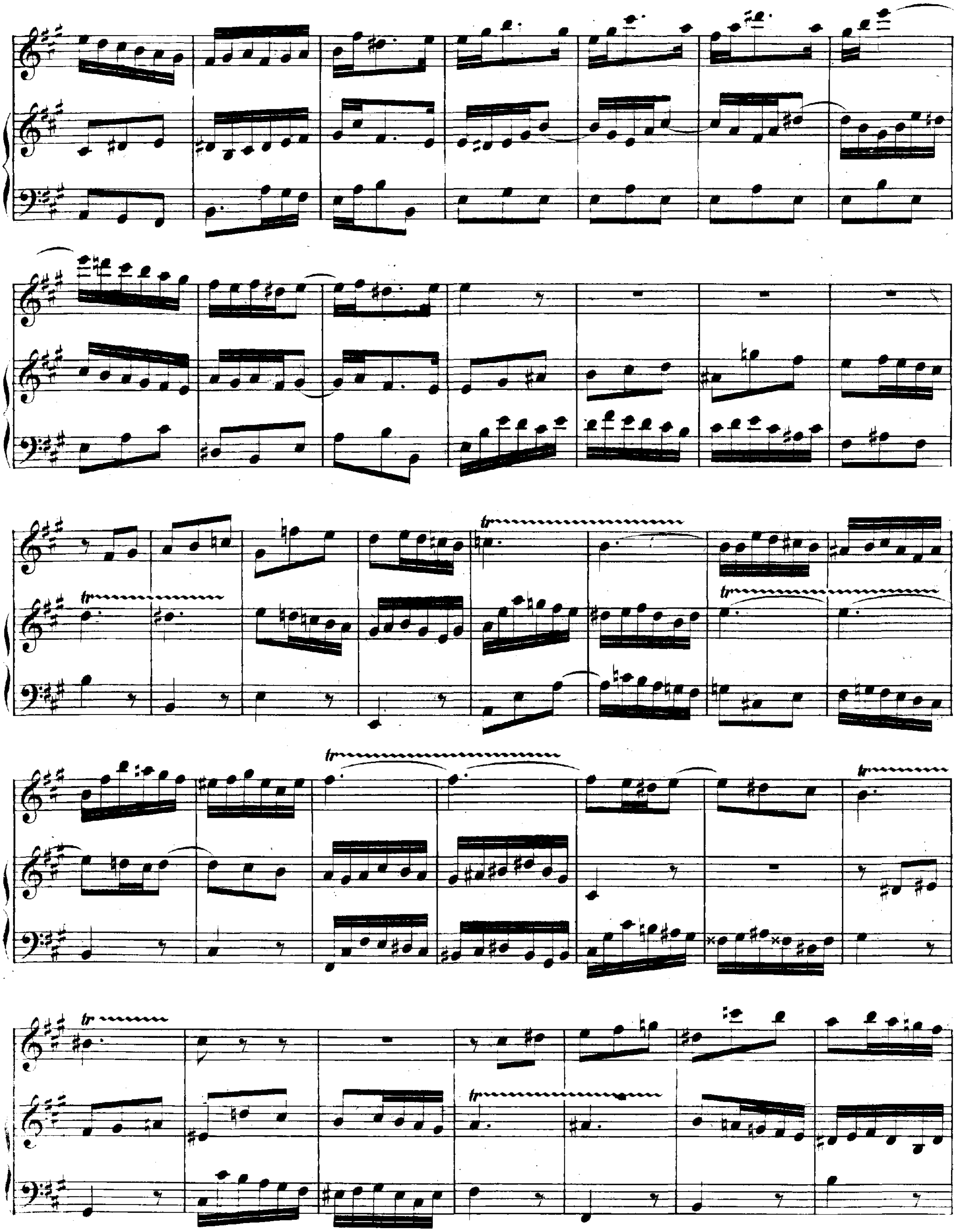


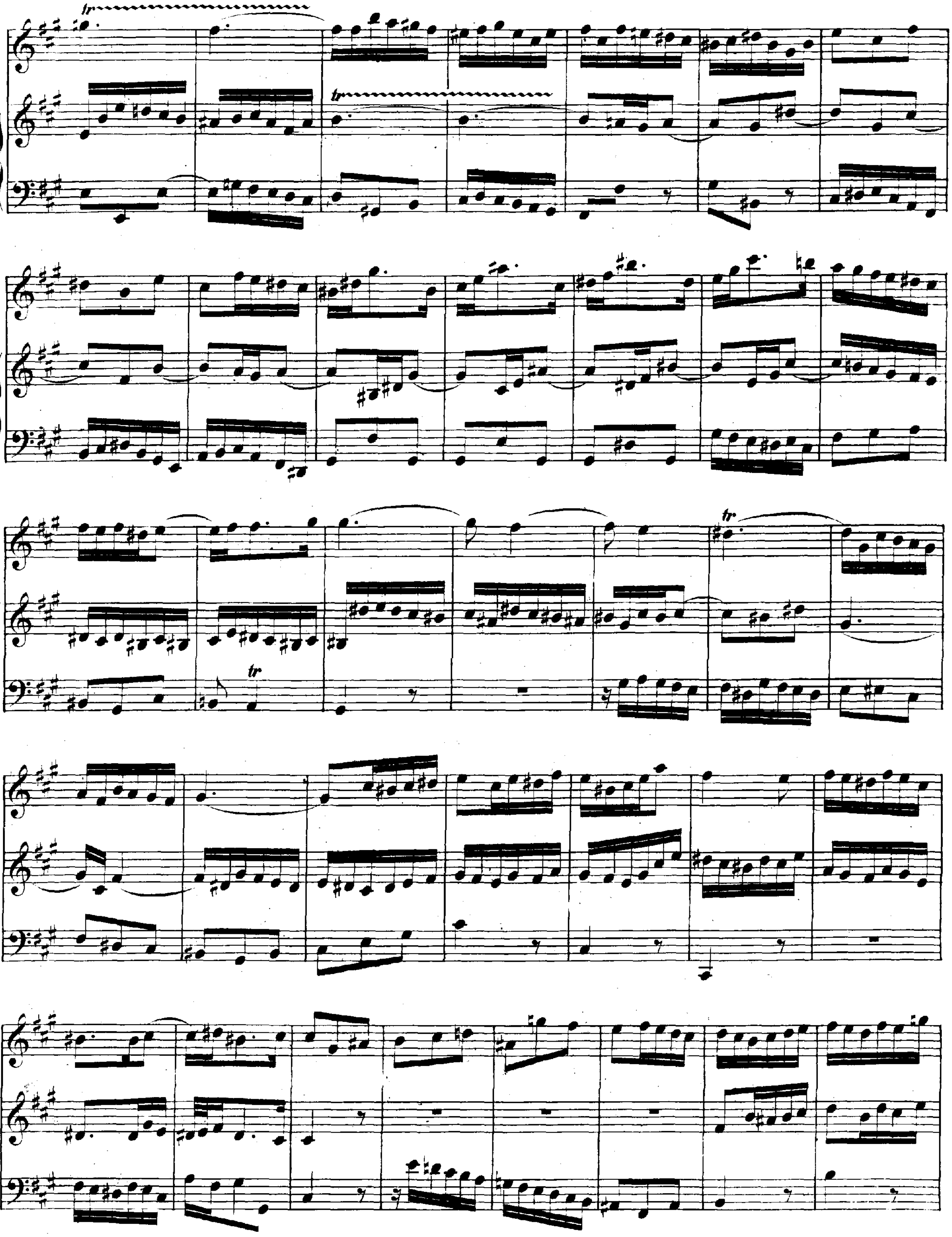
Allegro.

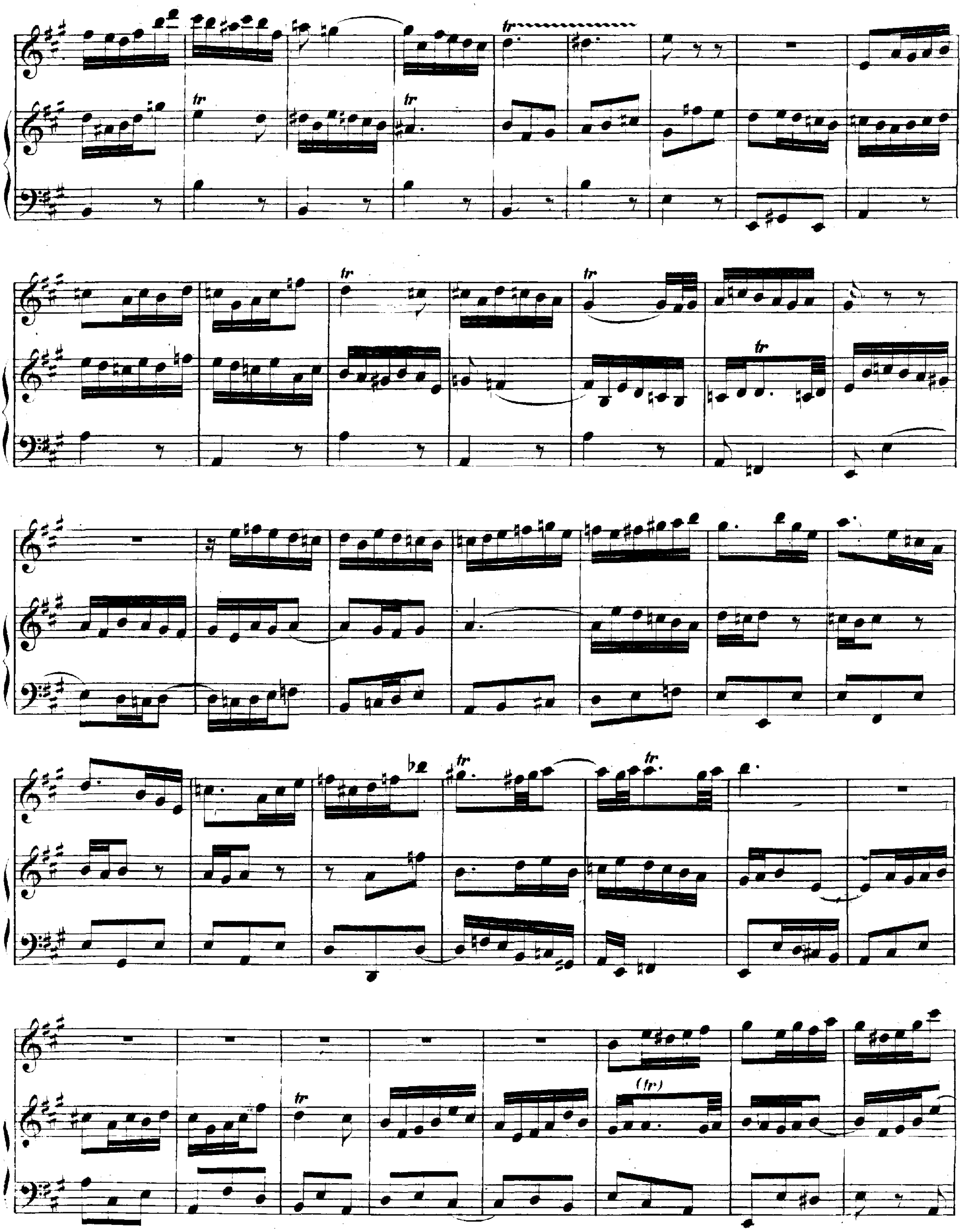


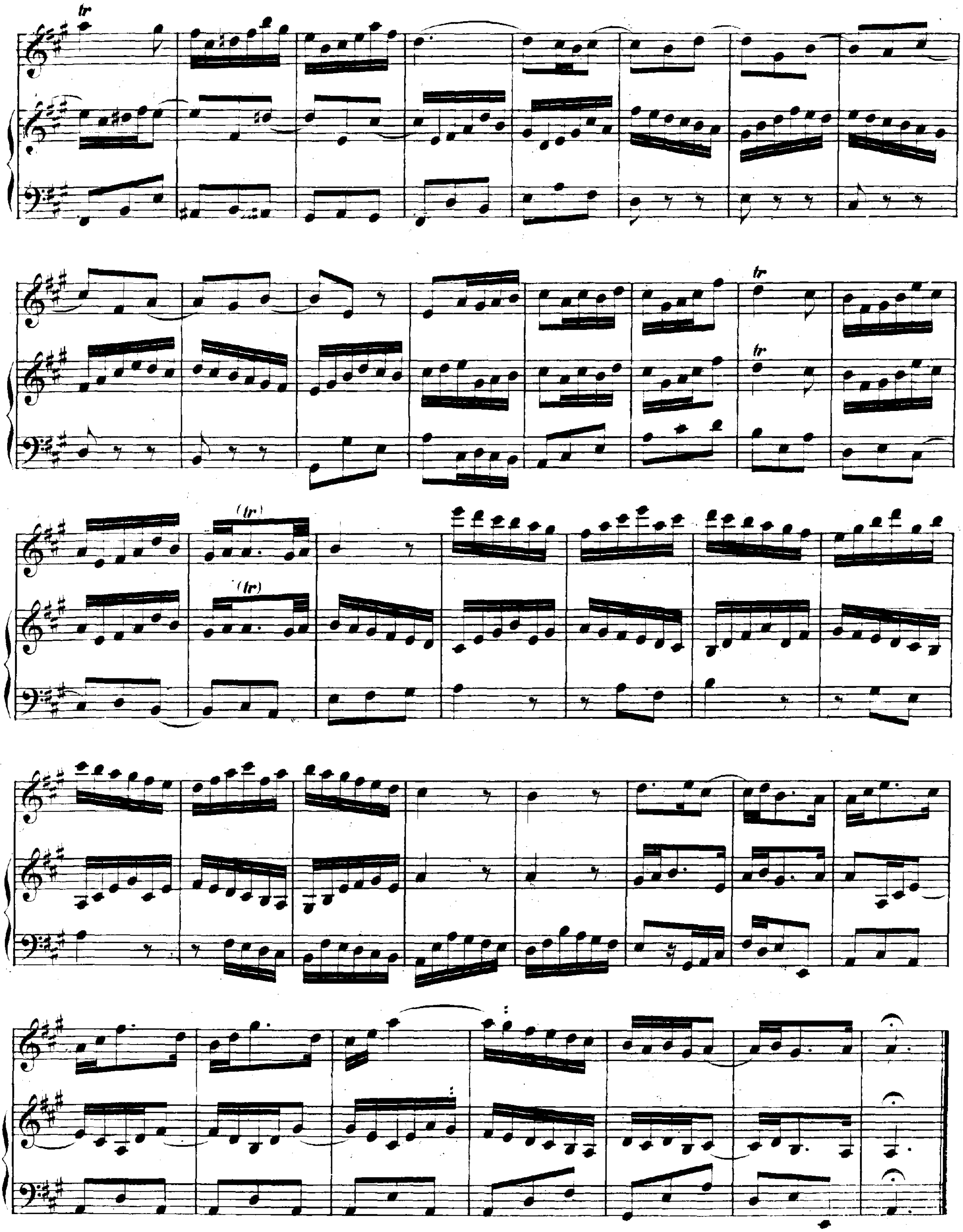

tr






tr
tr
tr
tr




tr
tr
(tr)
(tr)

Suite

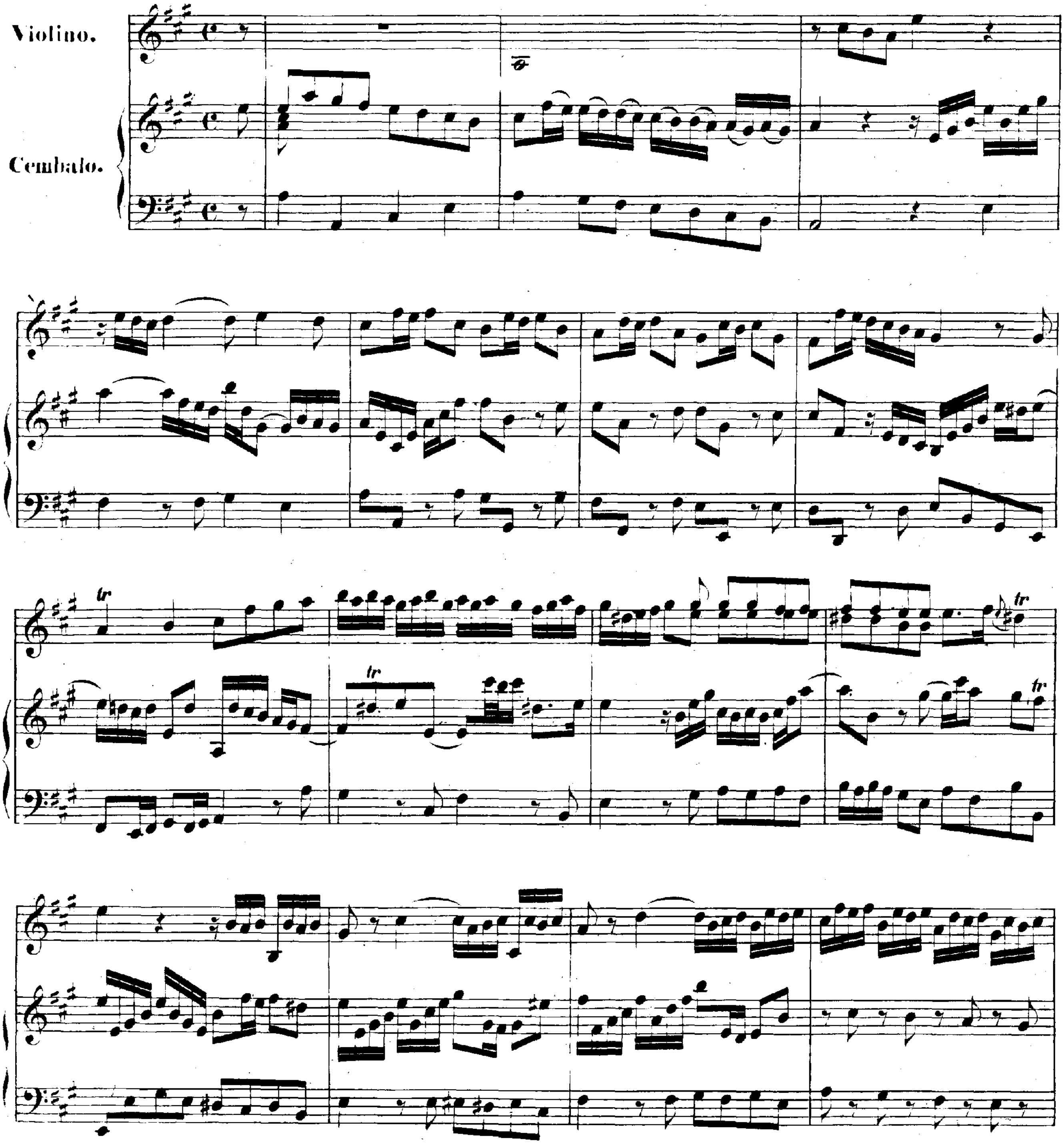
für

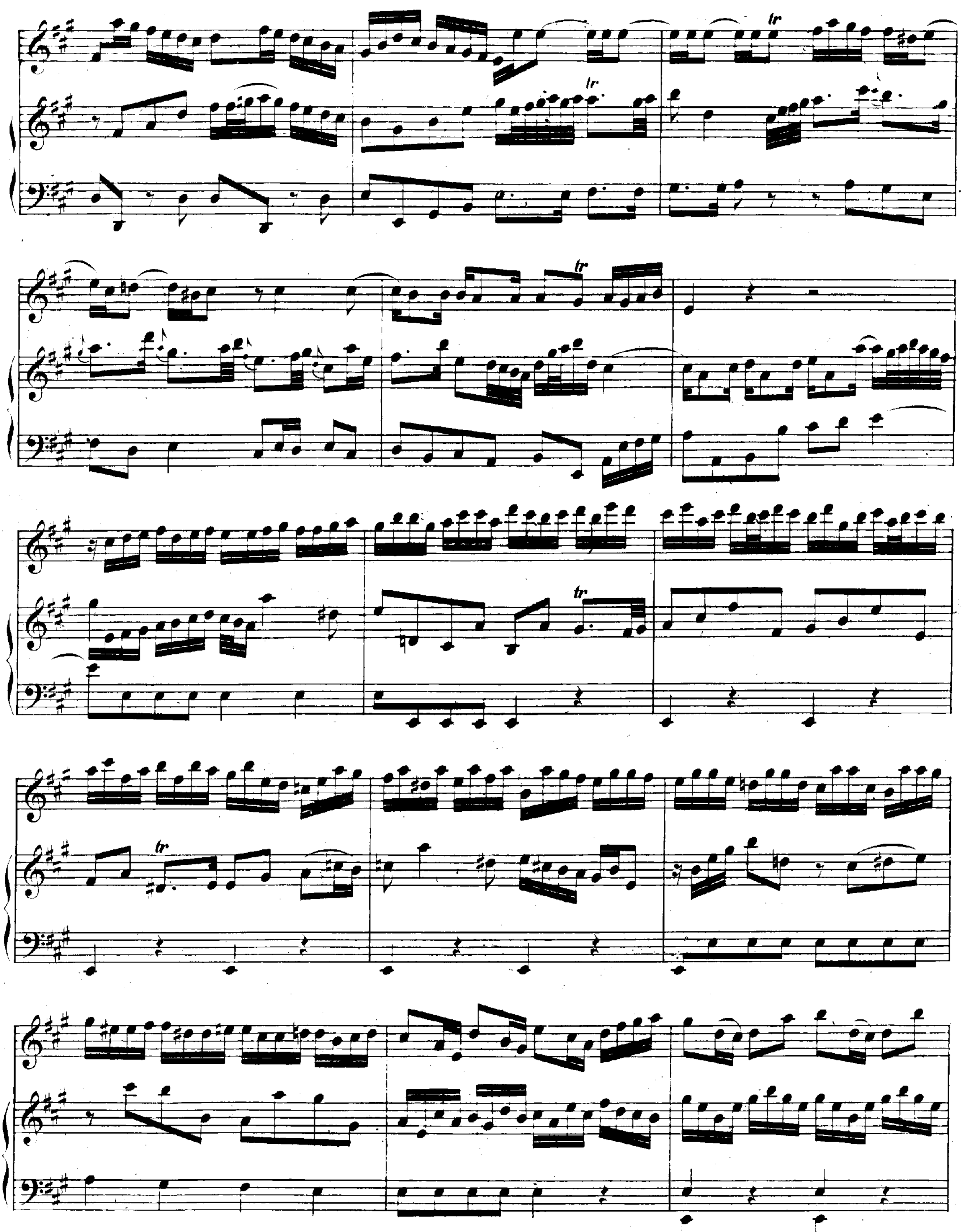
Clavier und Violine.

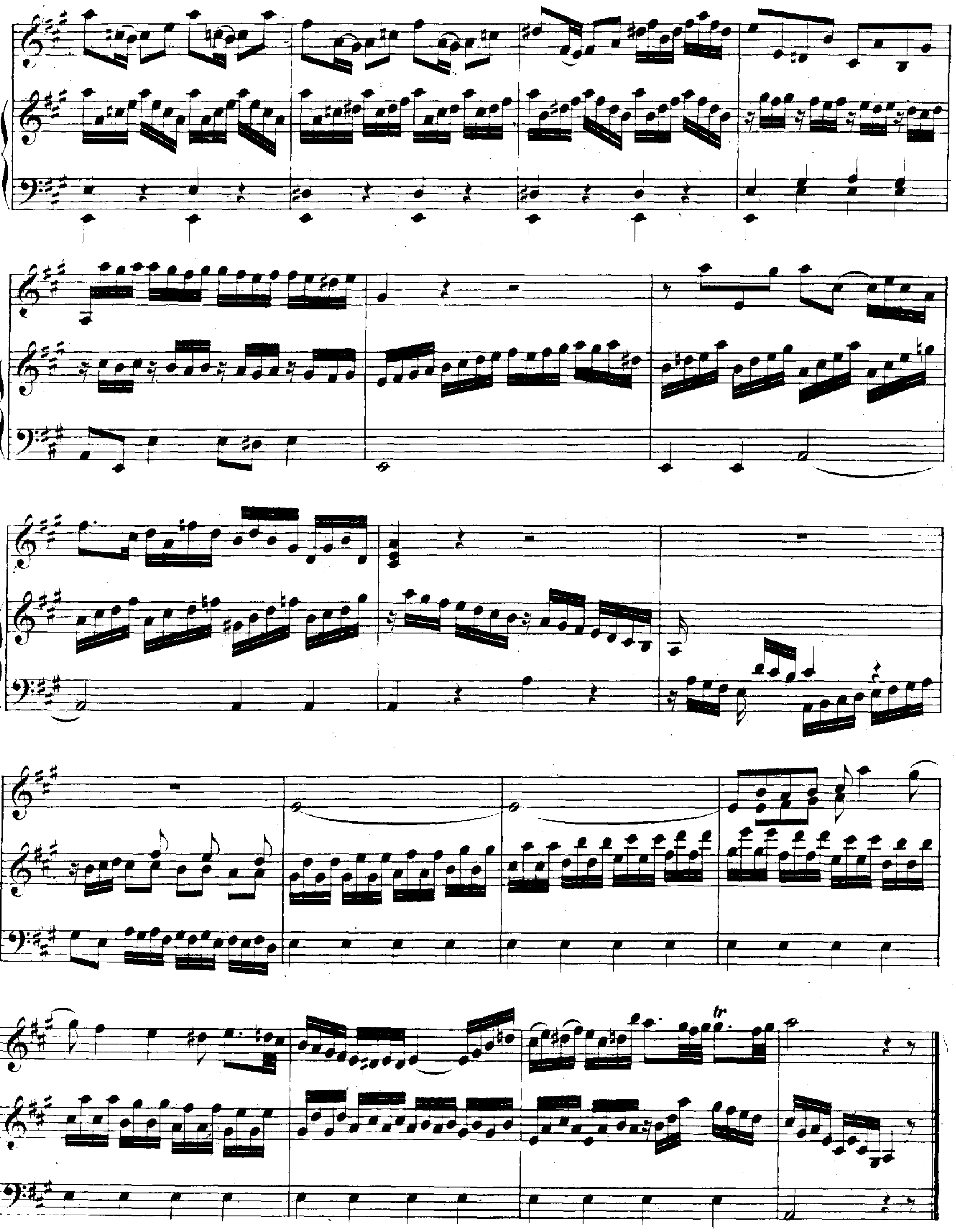
A dur.

SUITE.

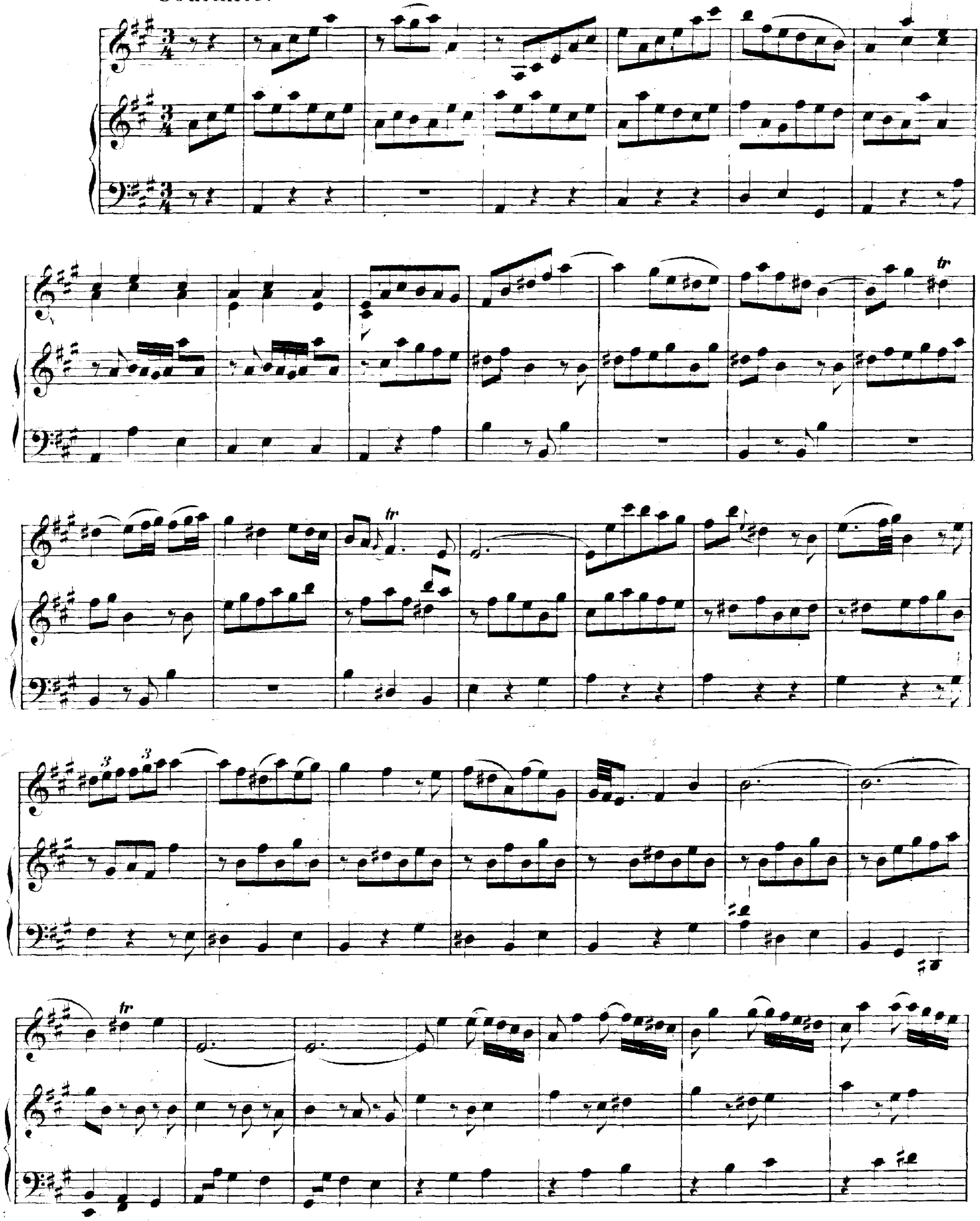
Fantasia.

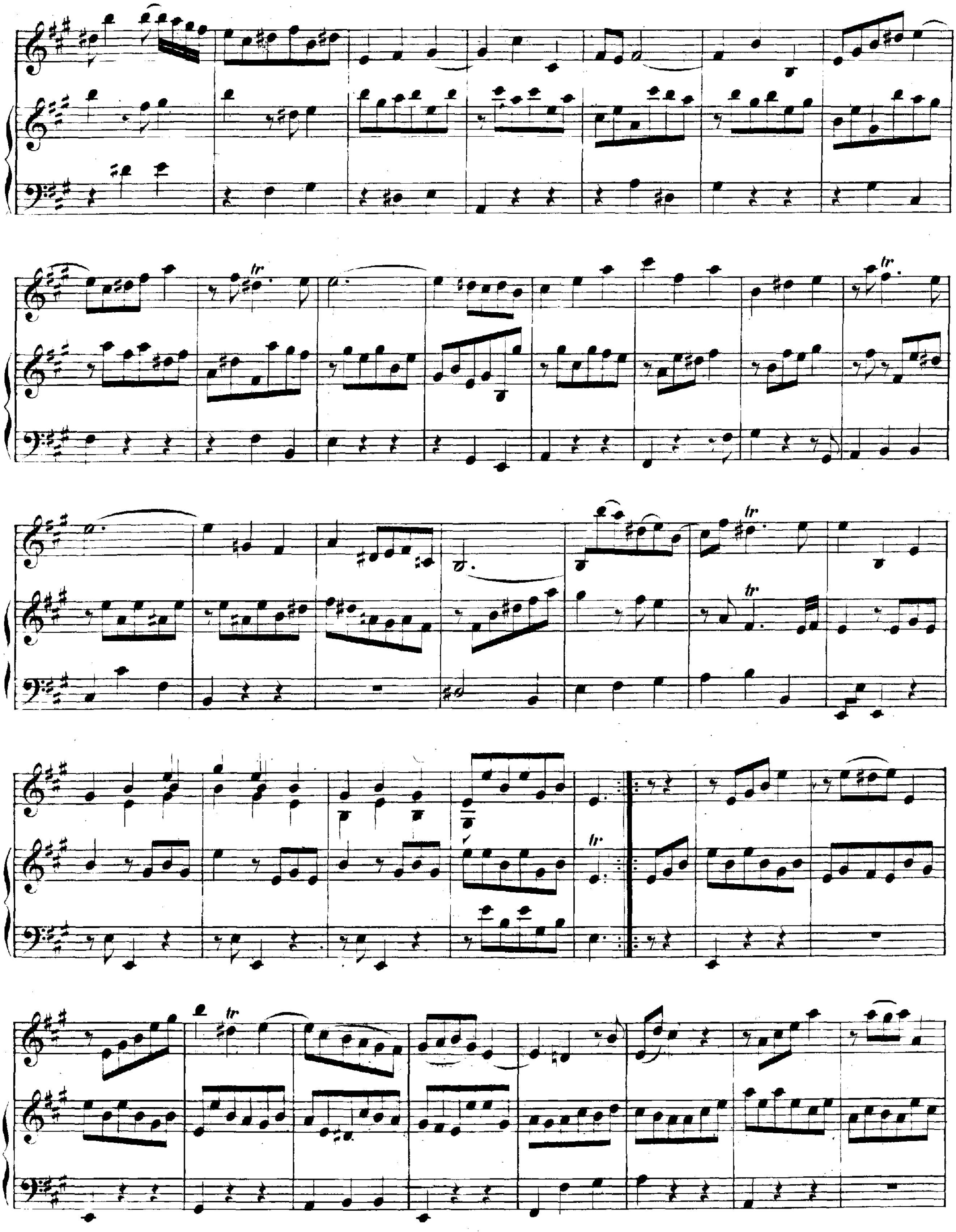


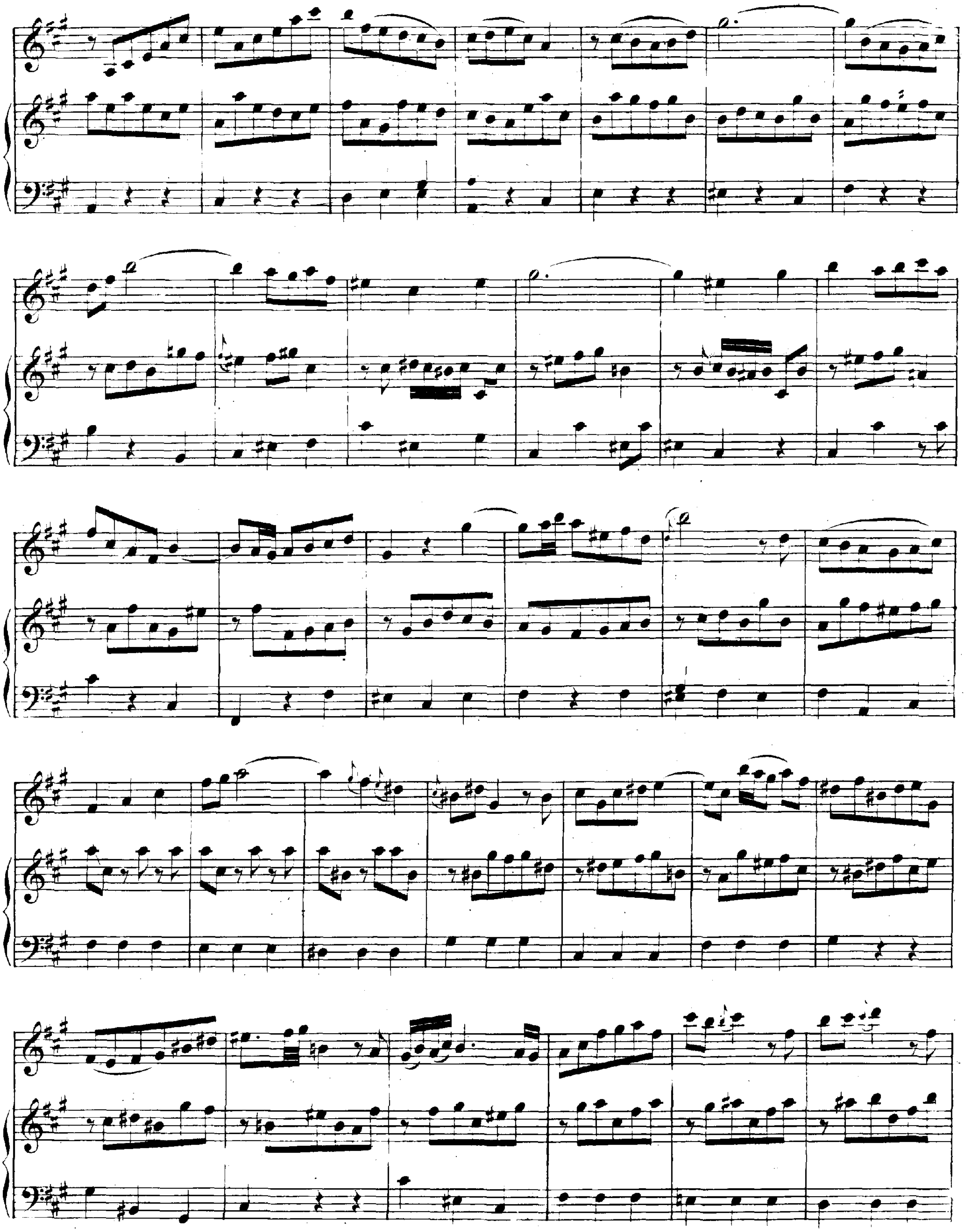


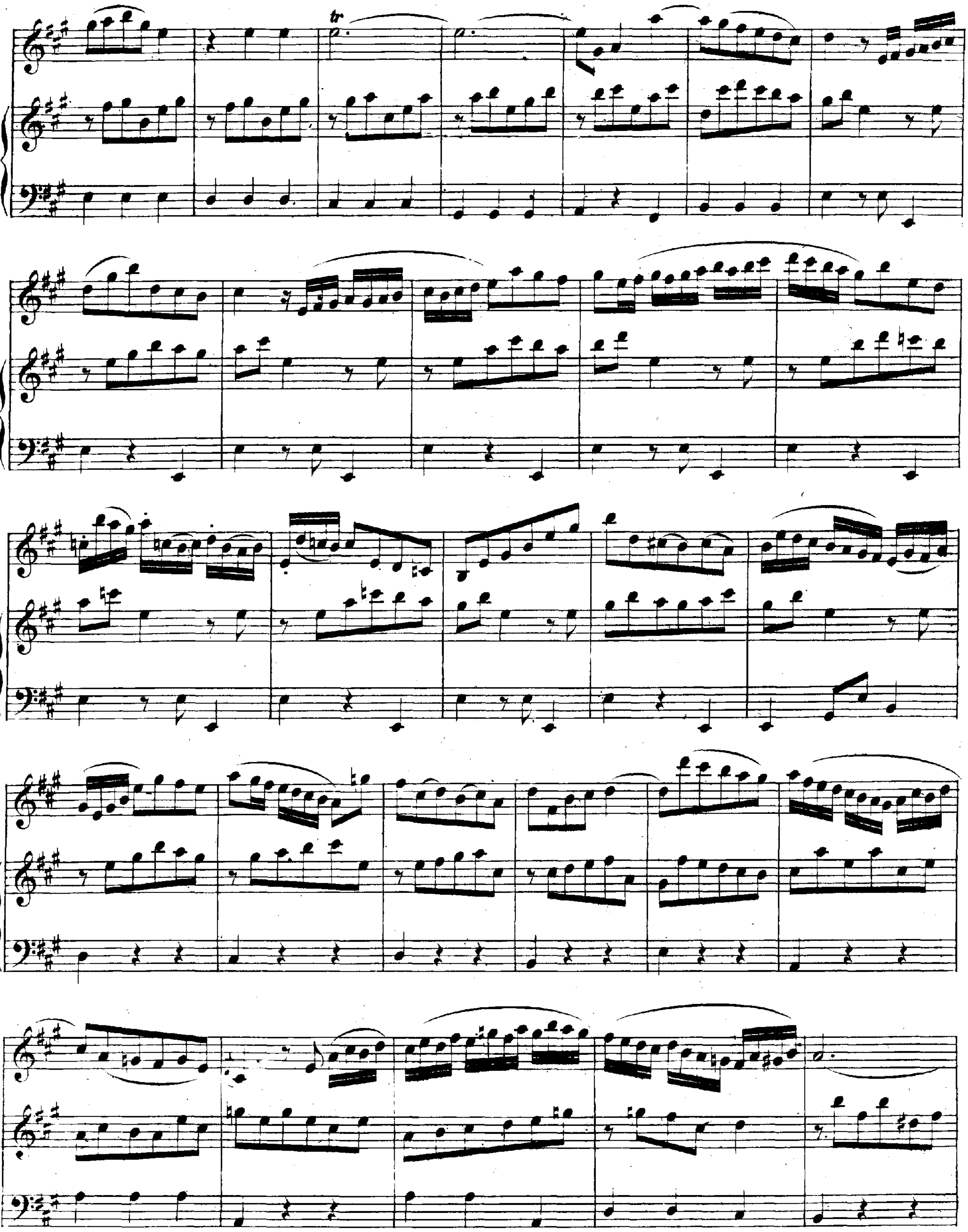

tr

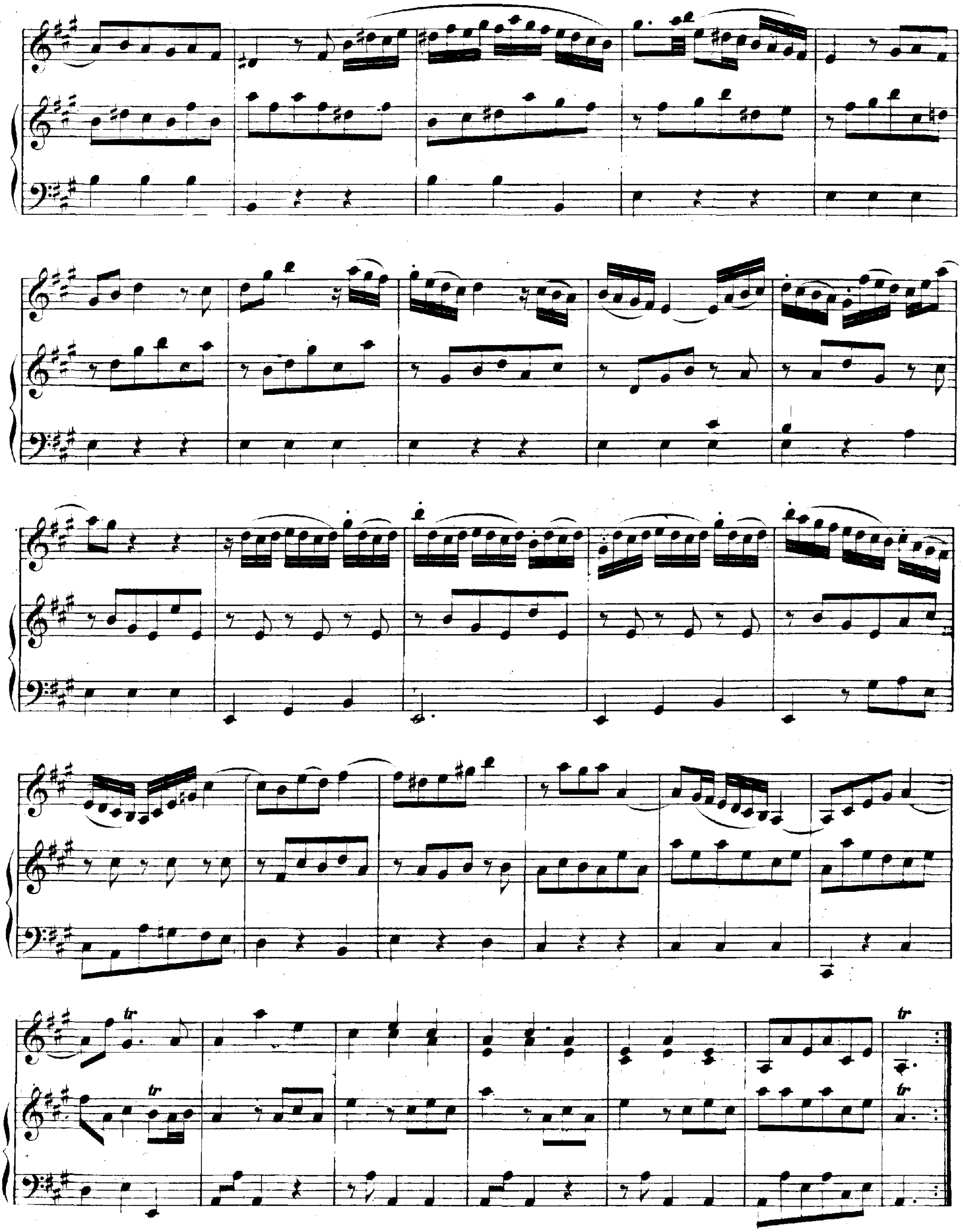
Courante.



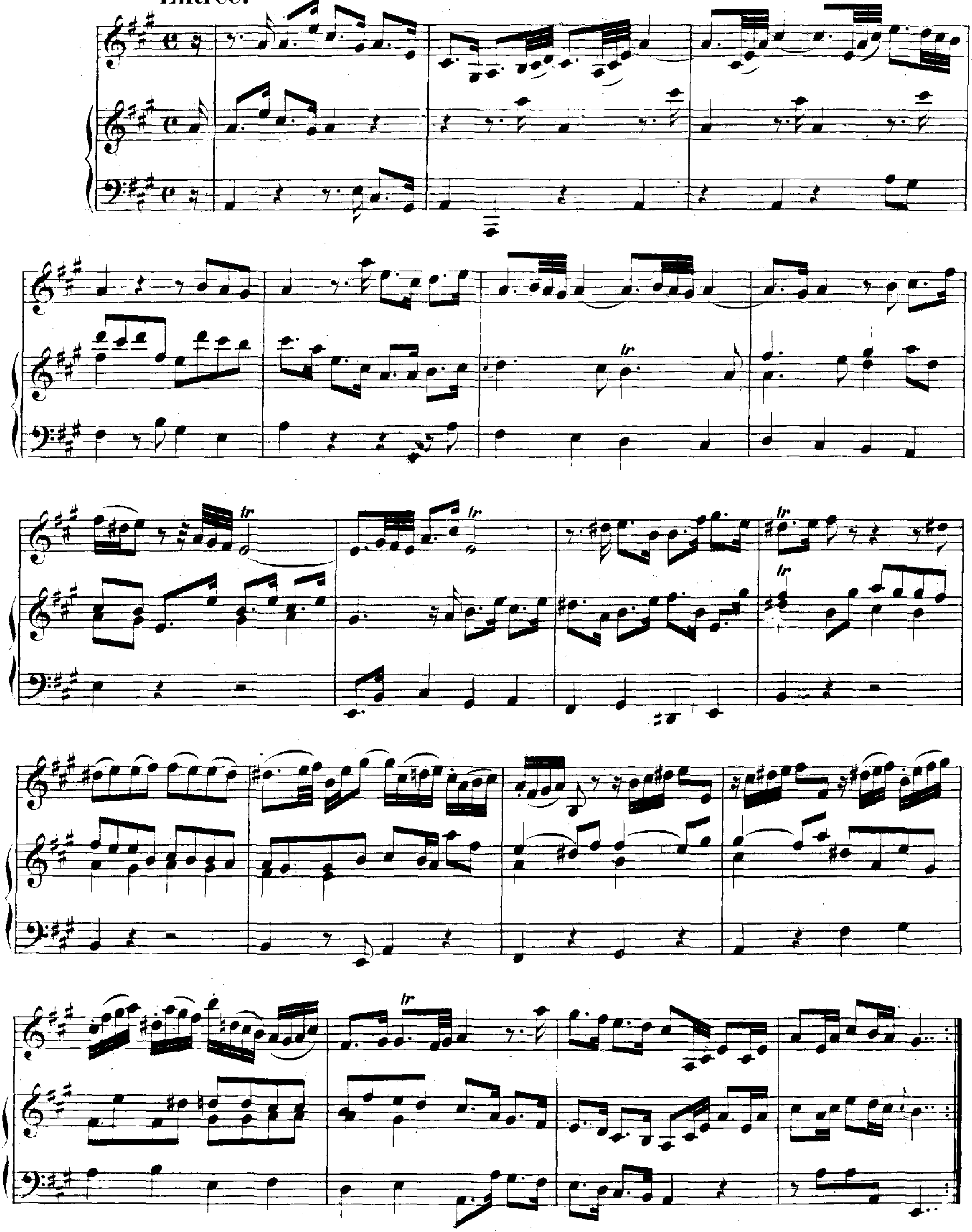


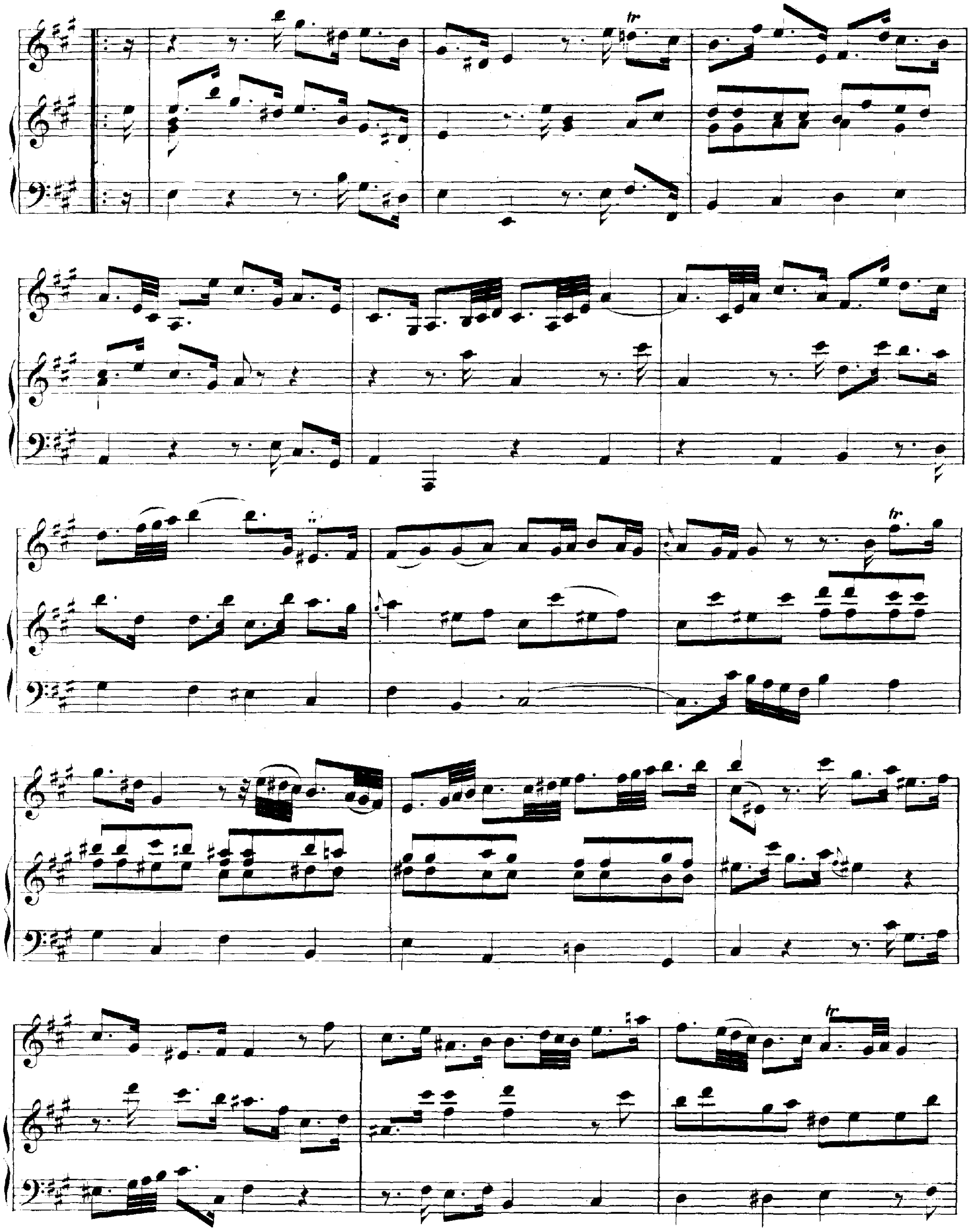


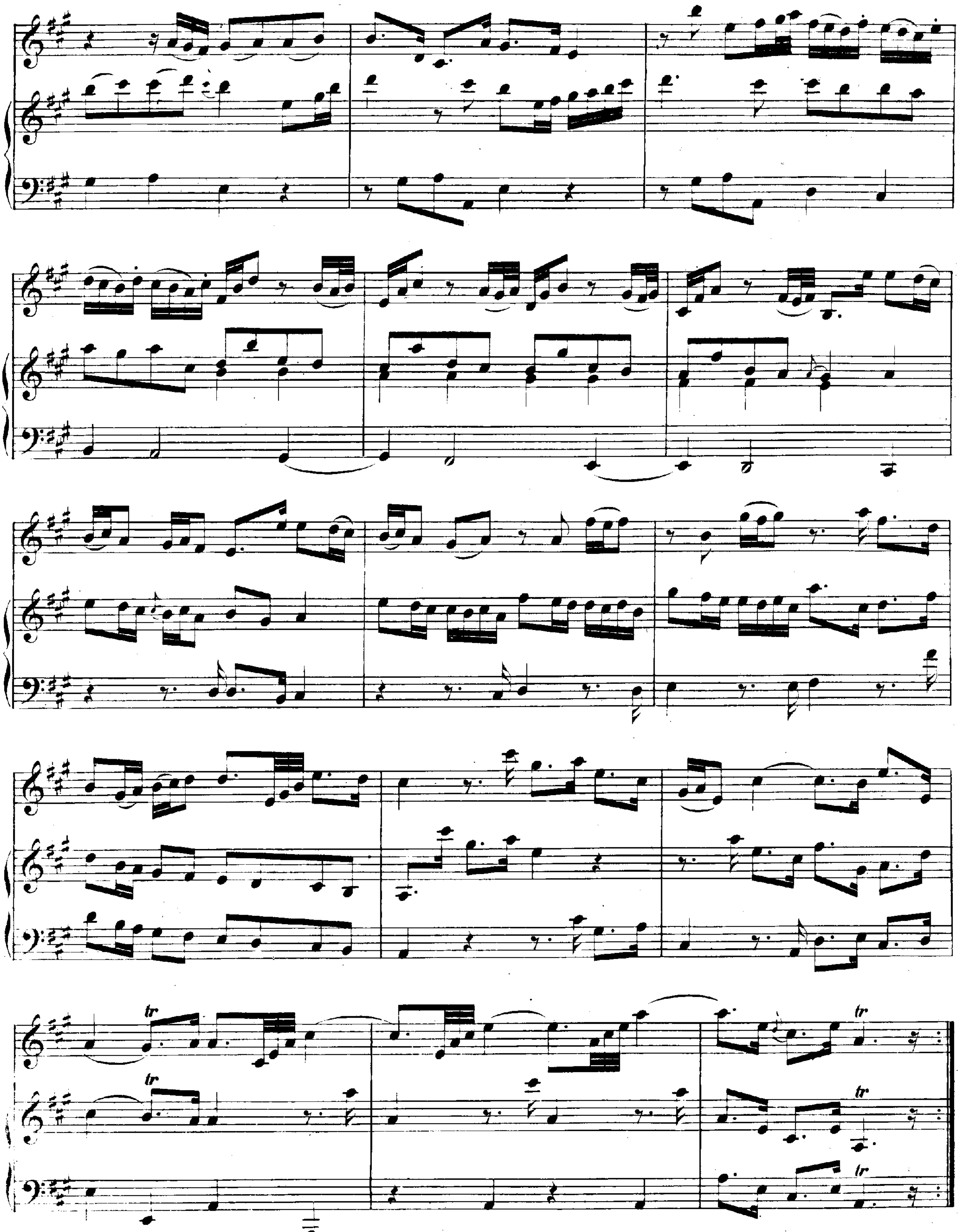

tr



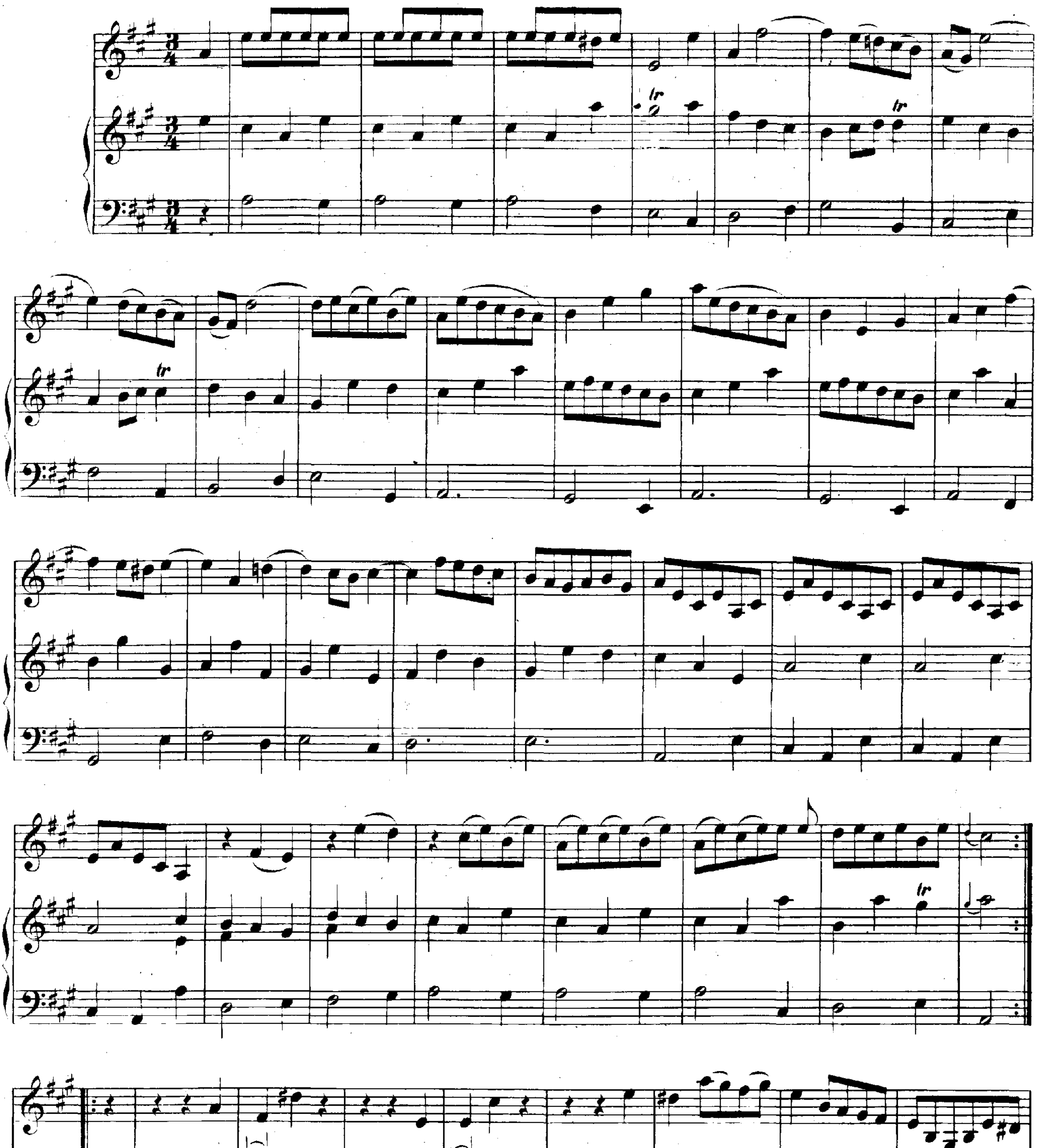
Entrée.

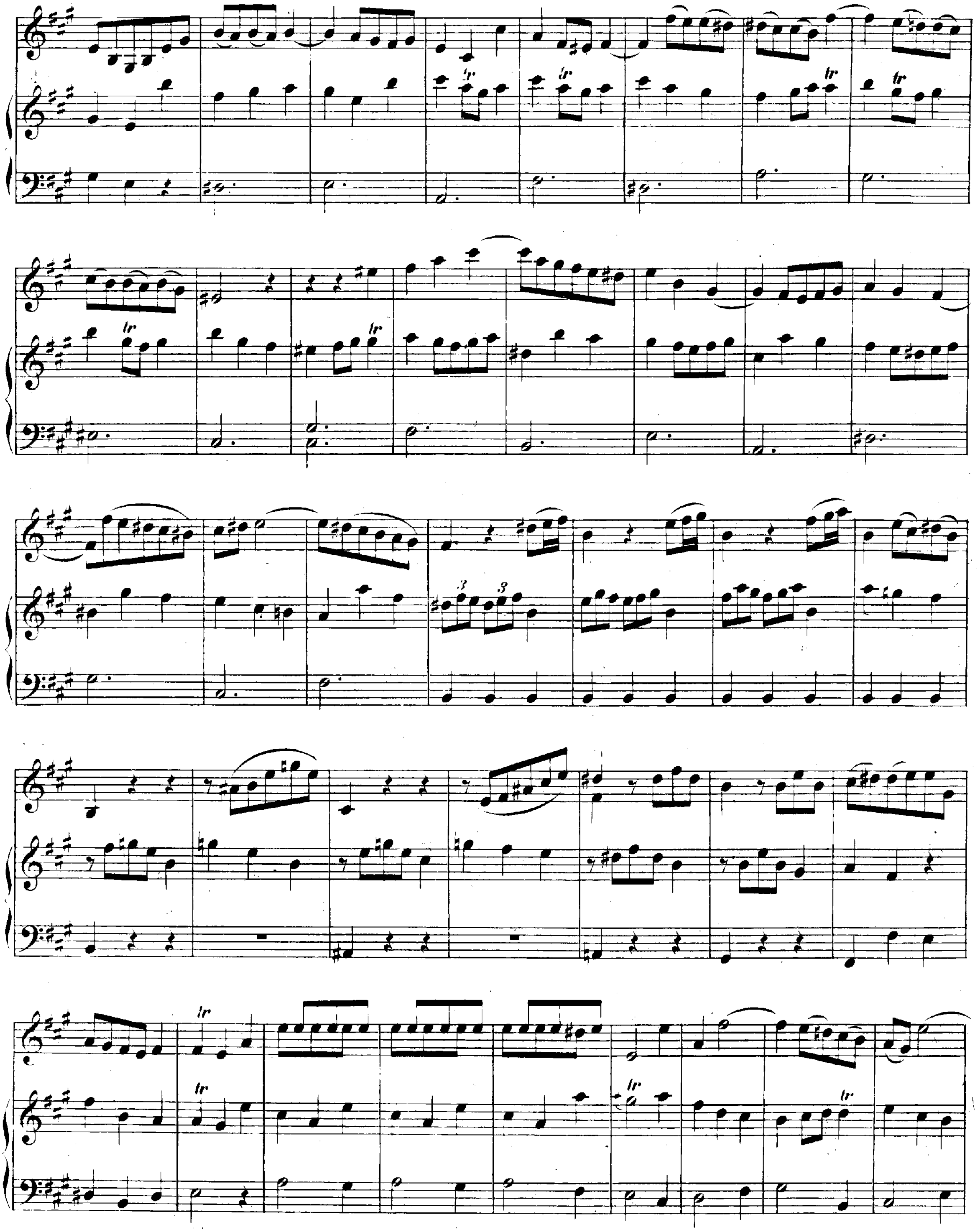


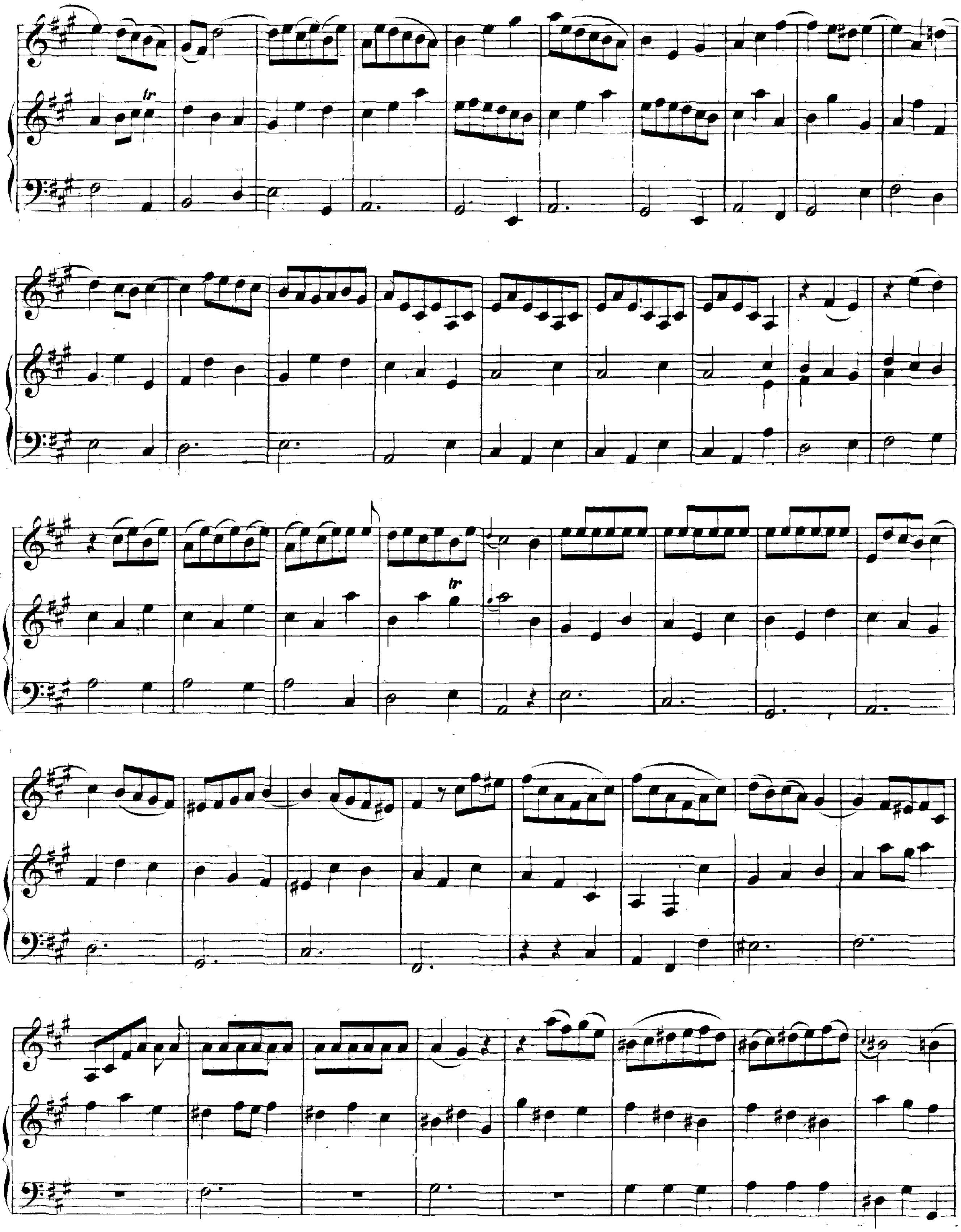


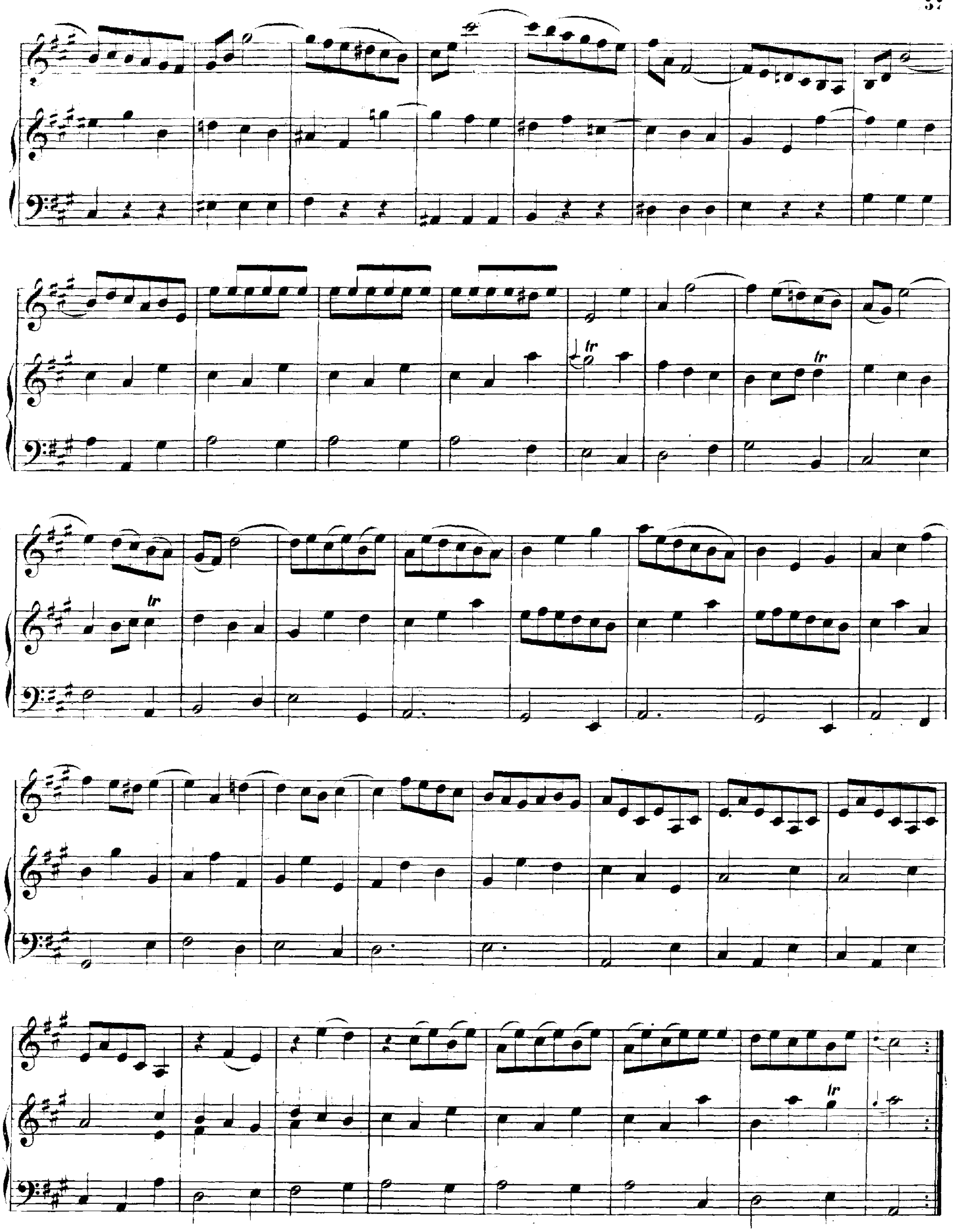

tr
tr
tr
tr
tr

Rondeau.

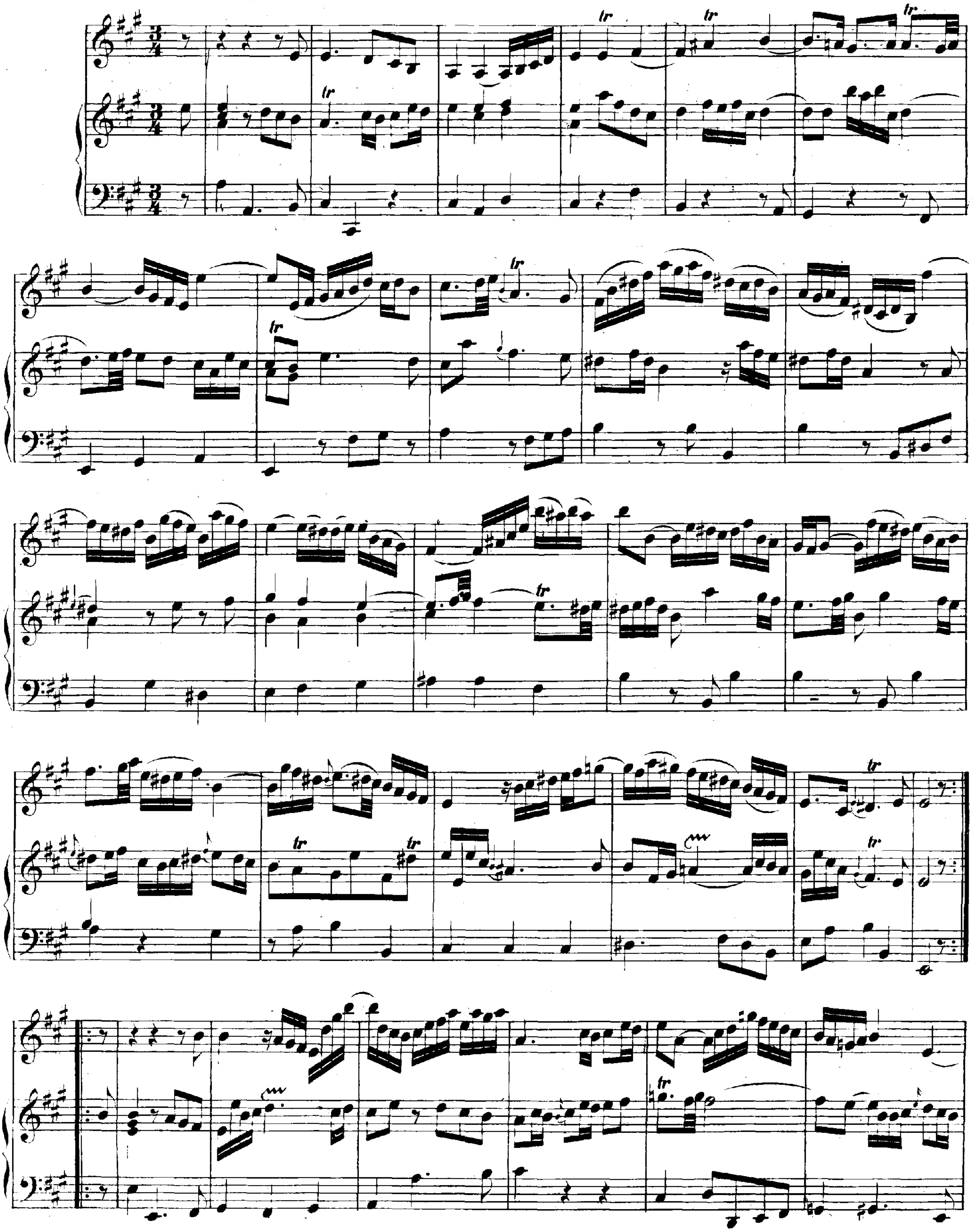


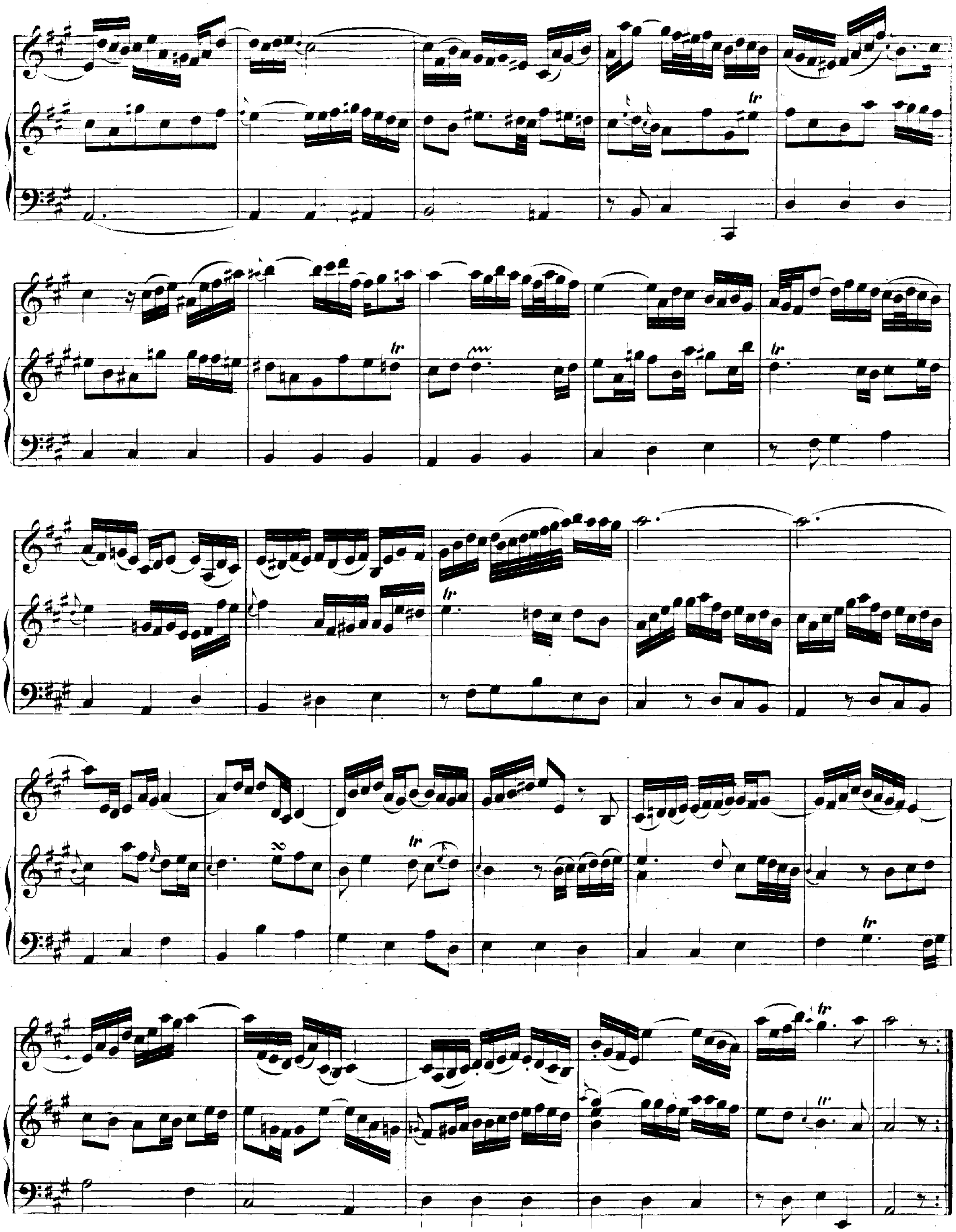

tr


tr
tr

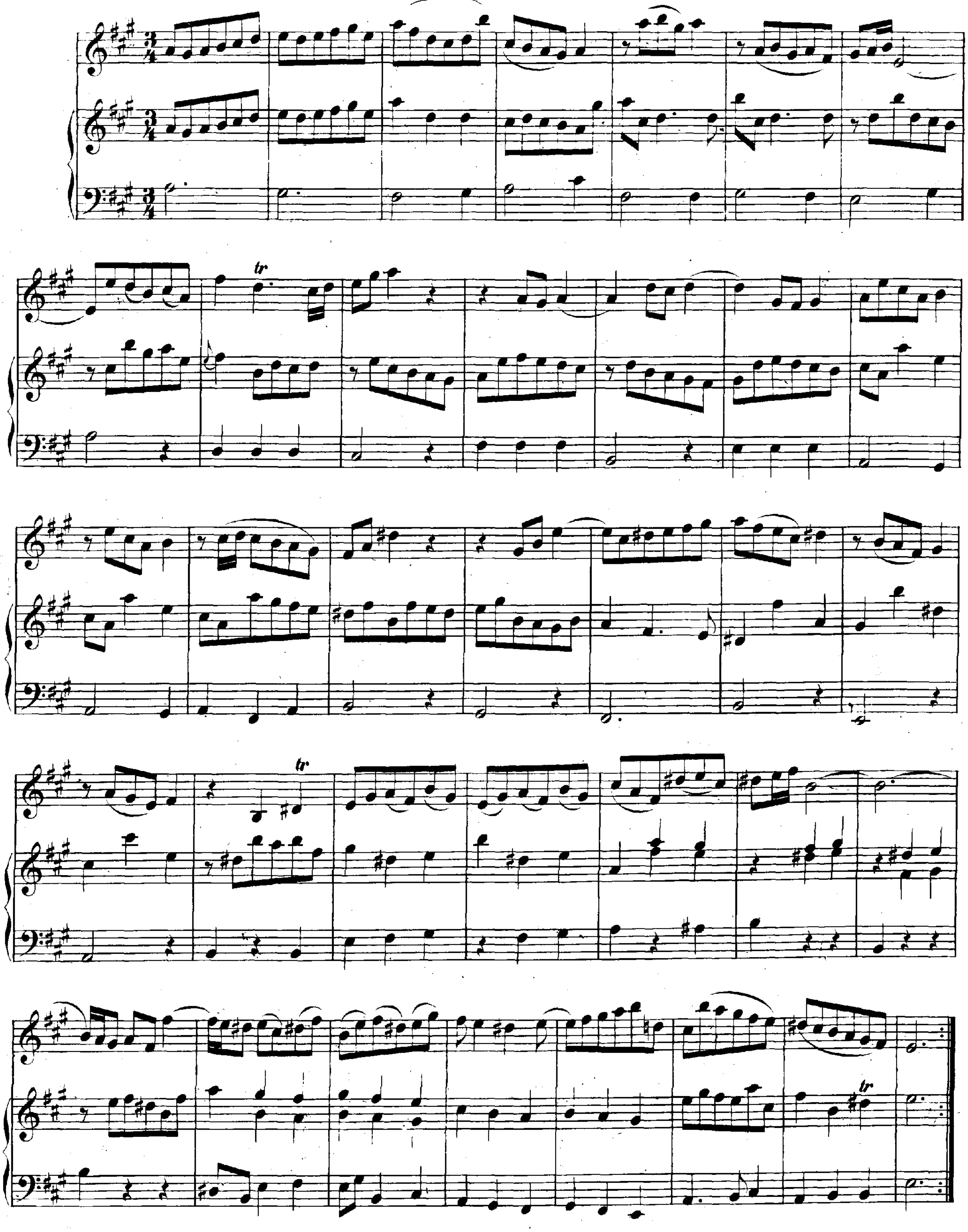


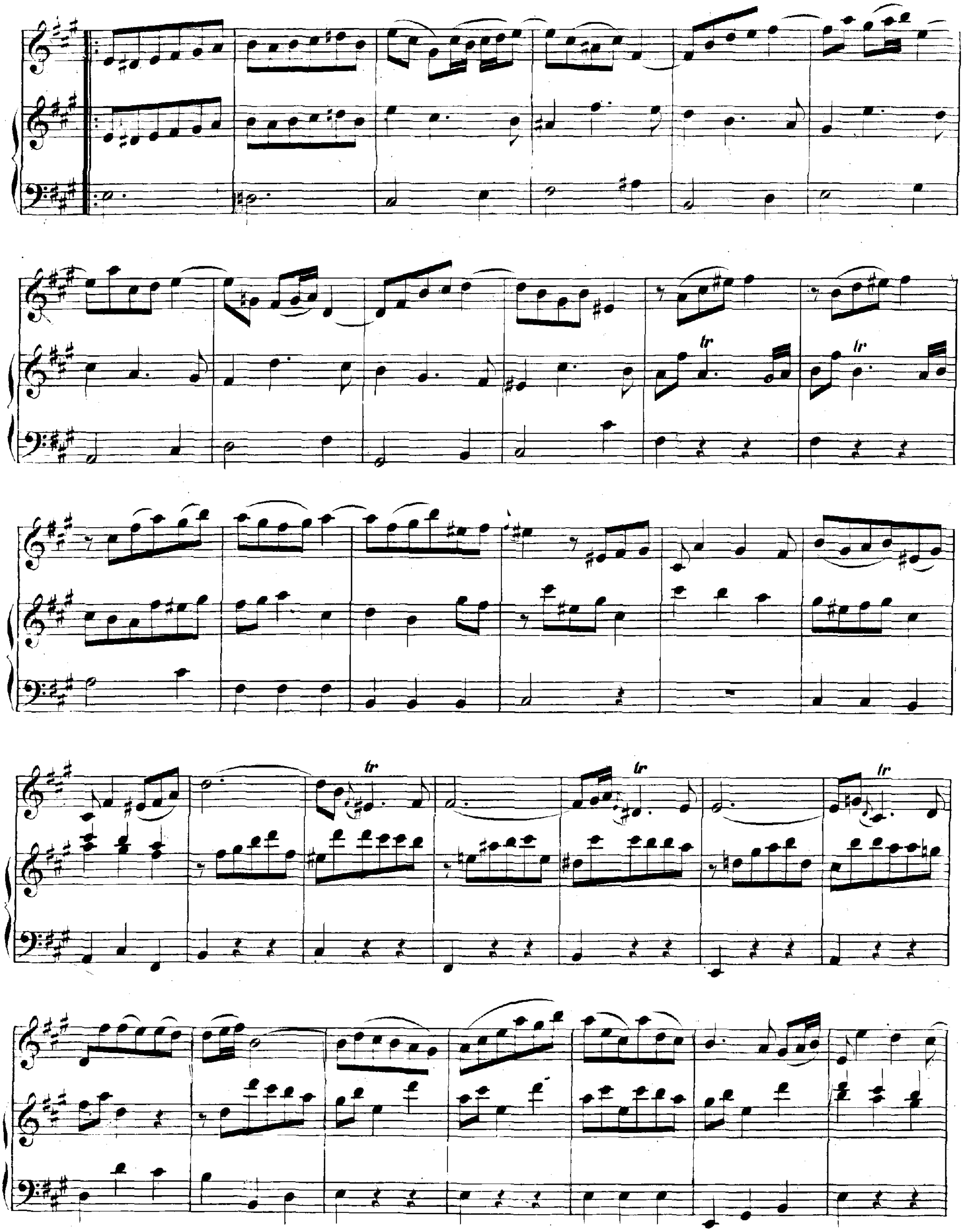
Sarabande.

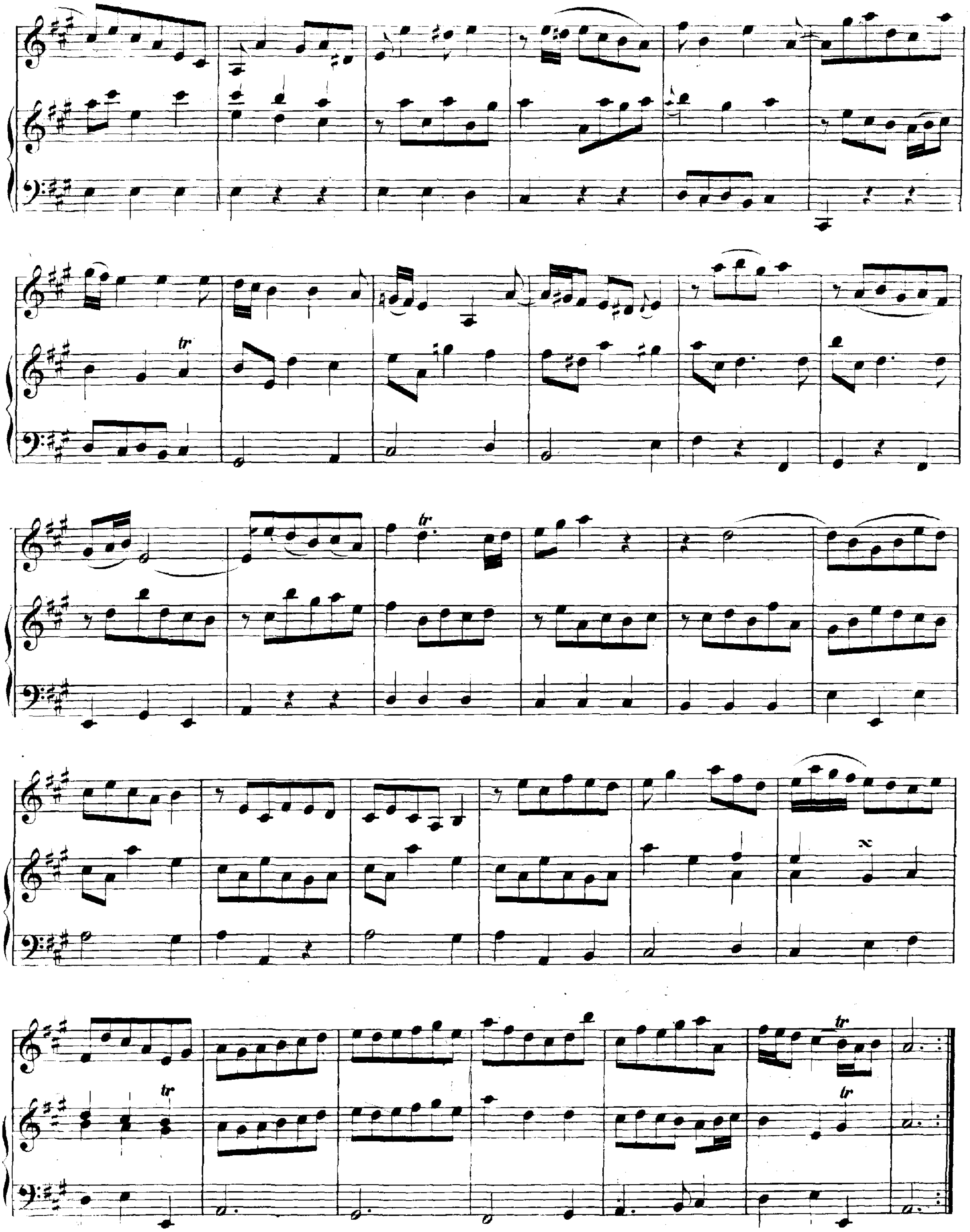


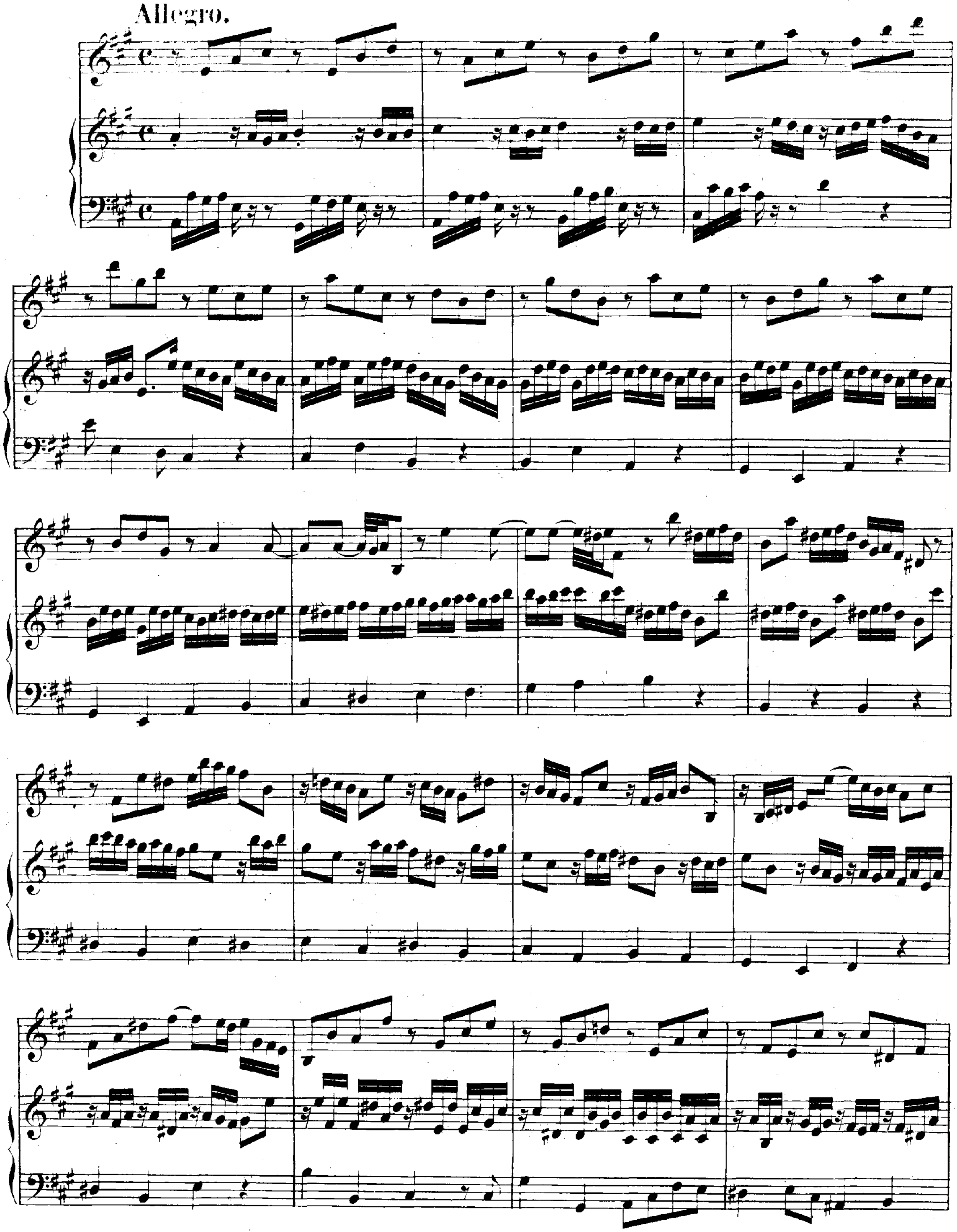

tr

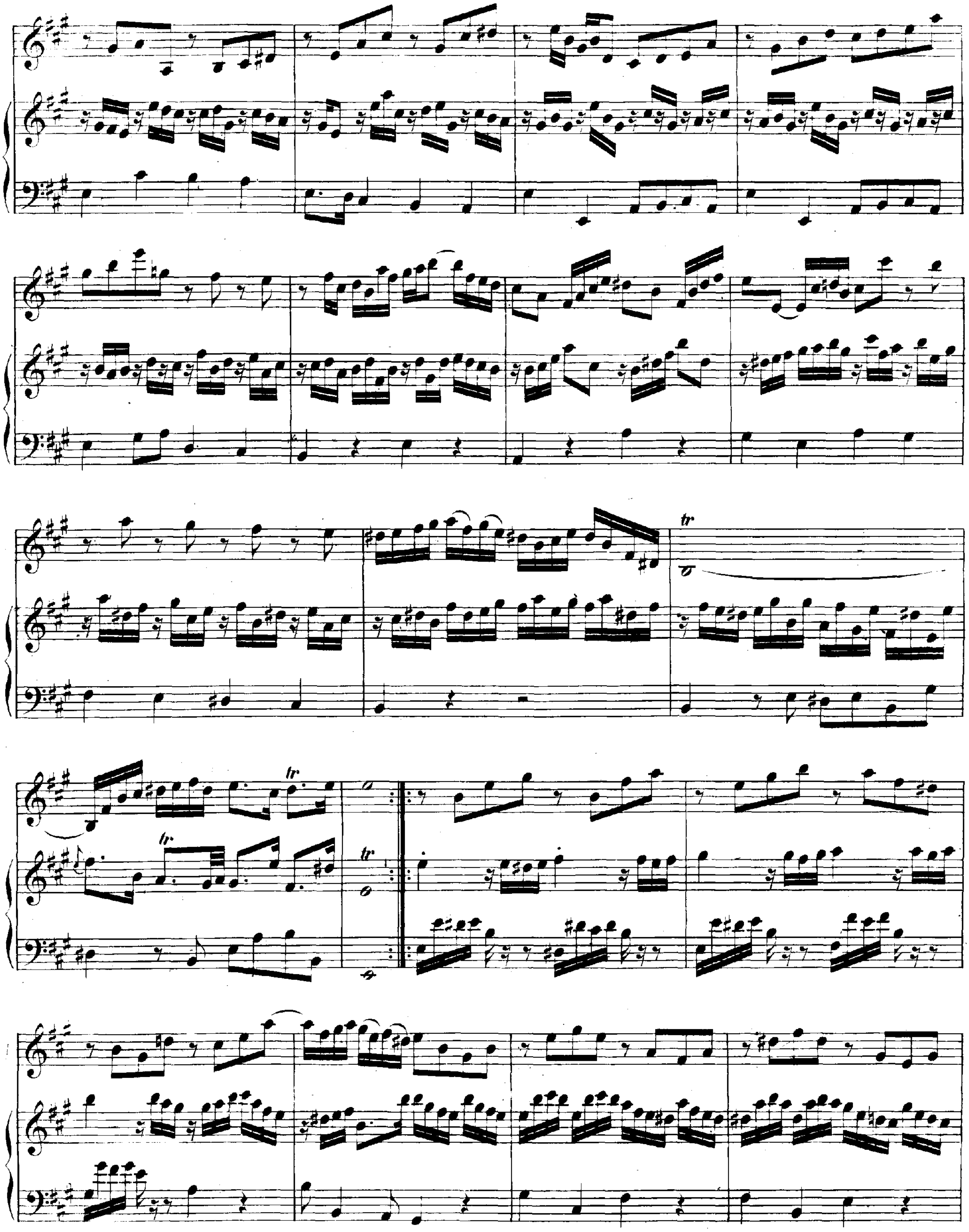
Menuet.

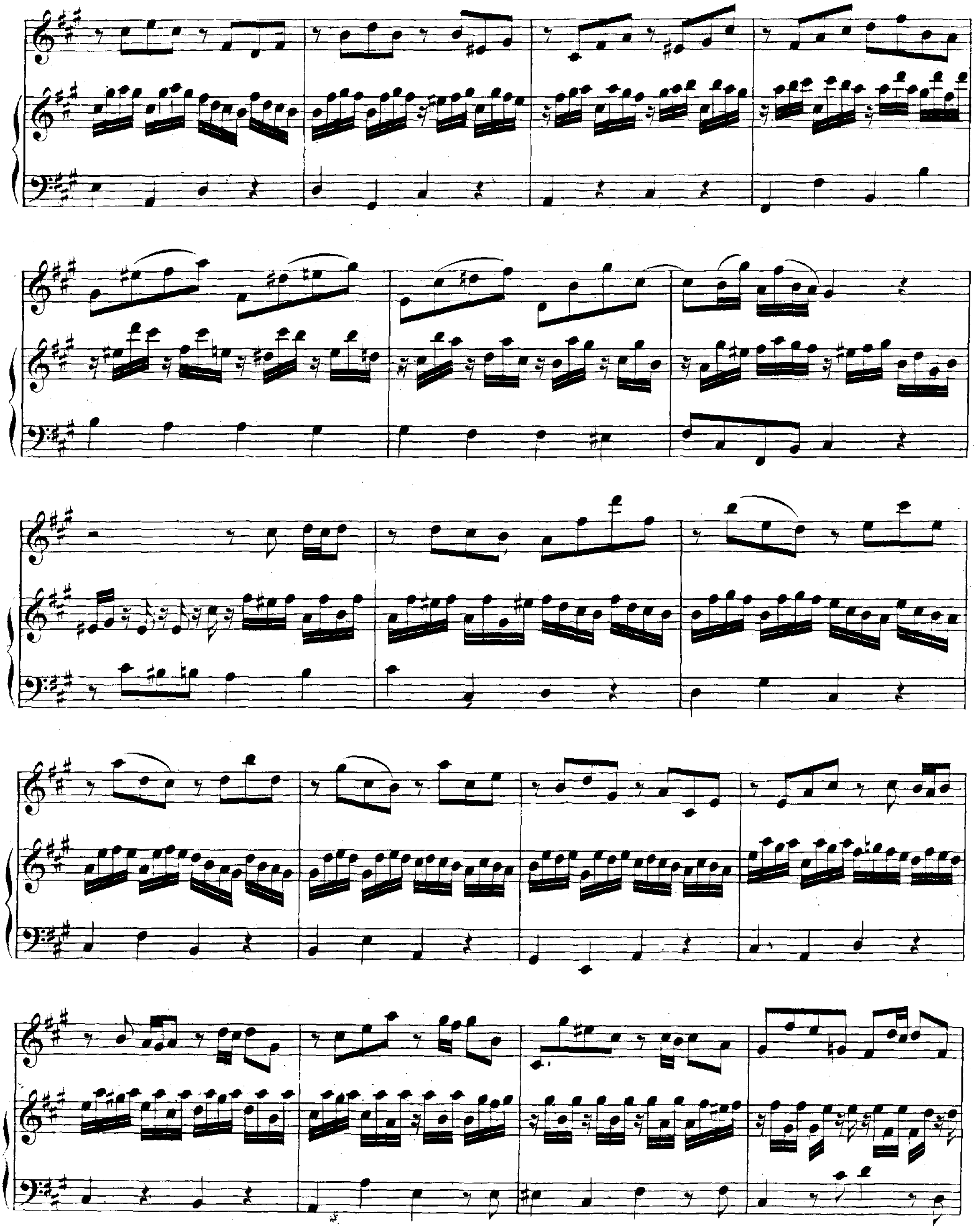


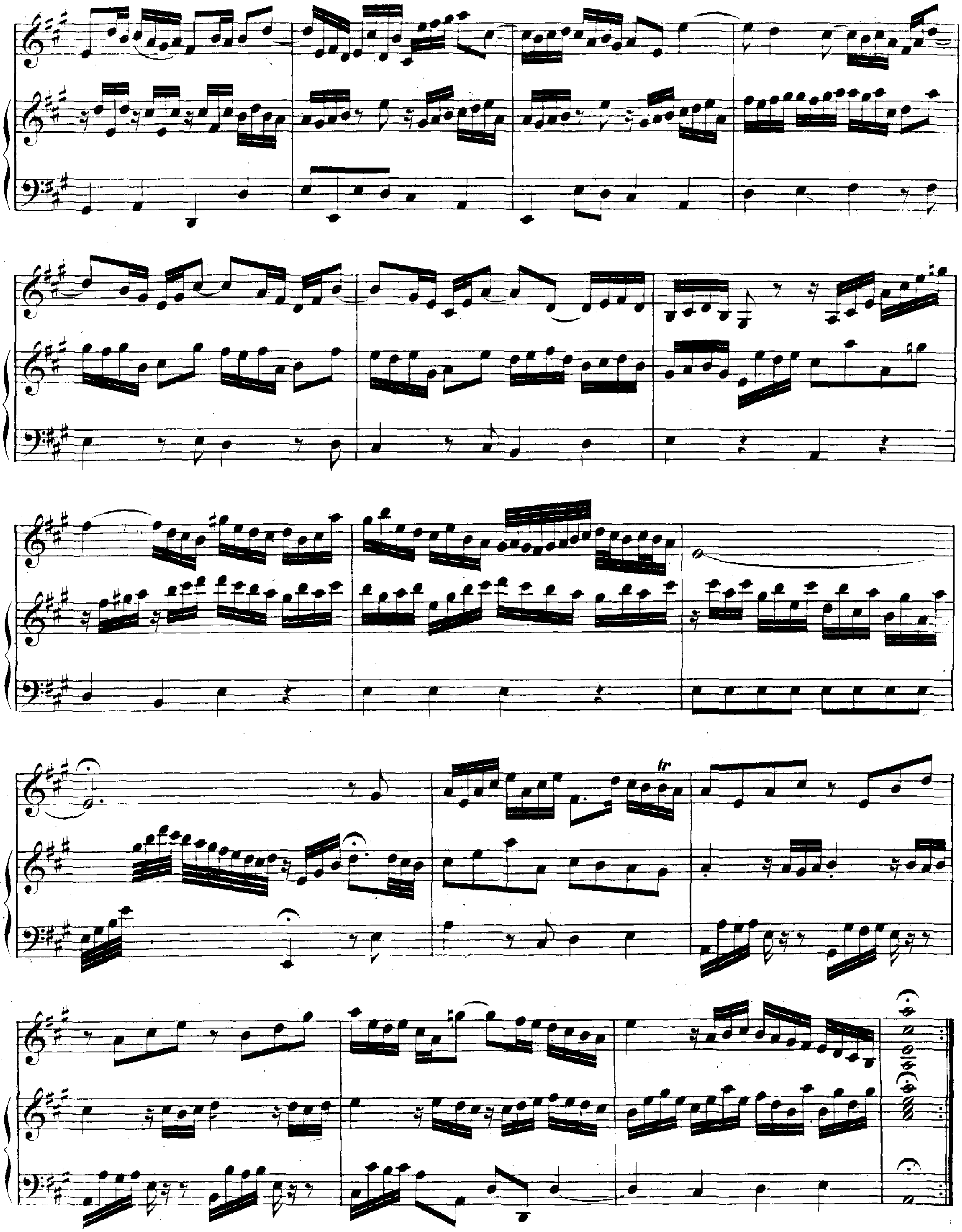

tr




Allegro.






tr

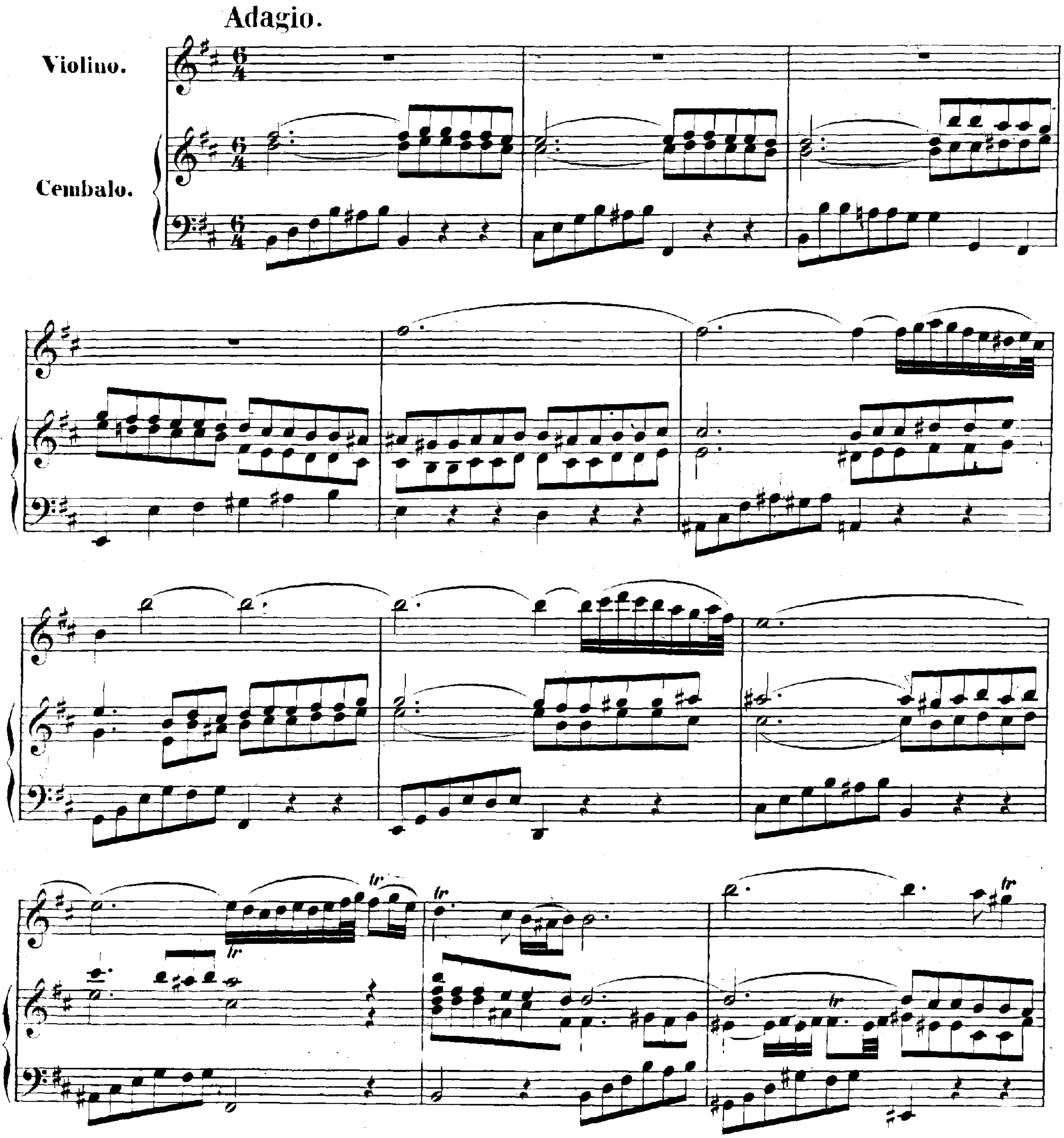
Sechs Sonaten

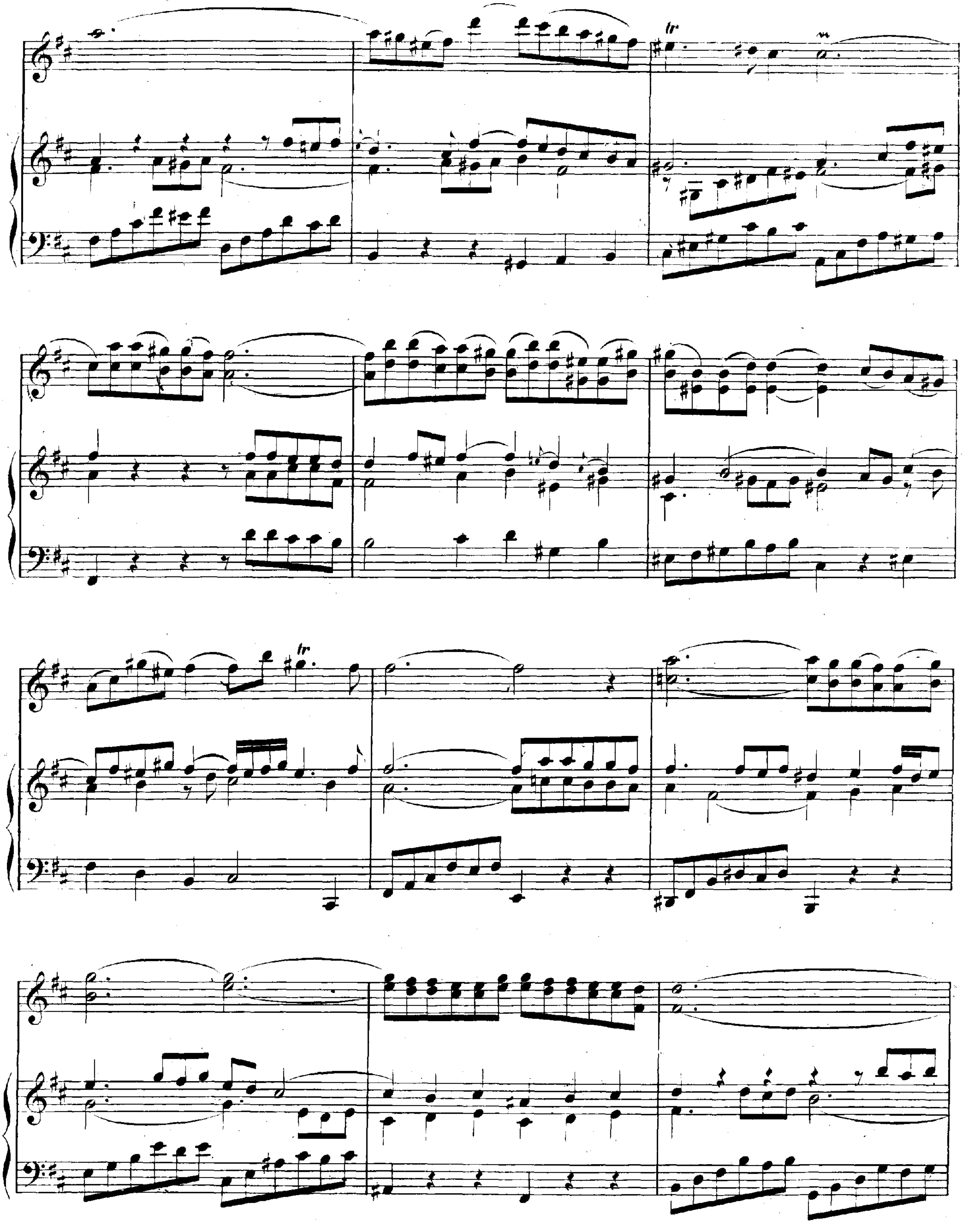
für

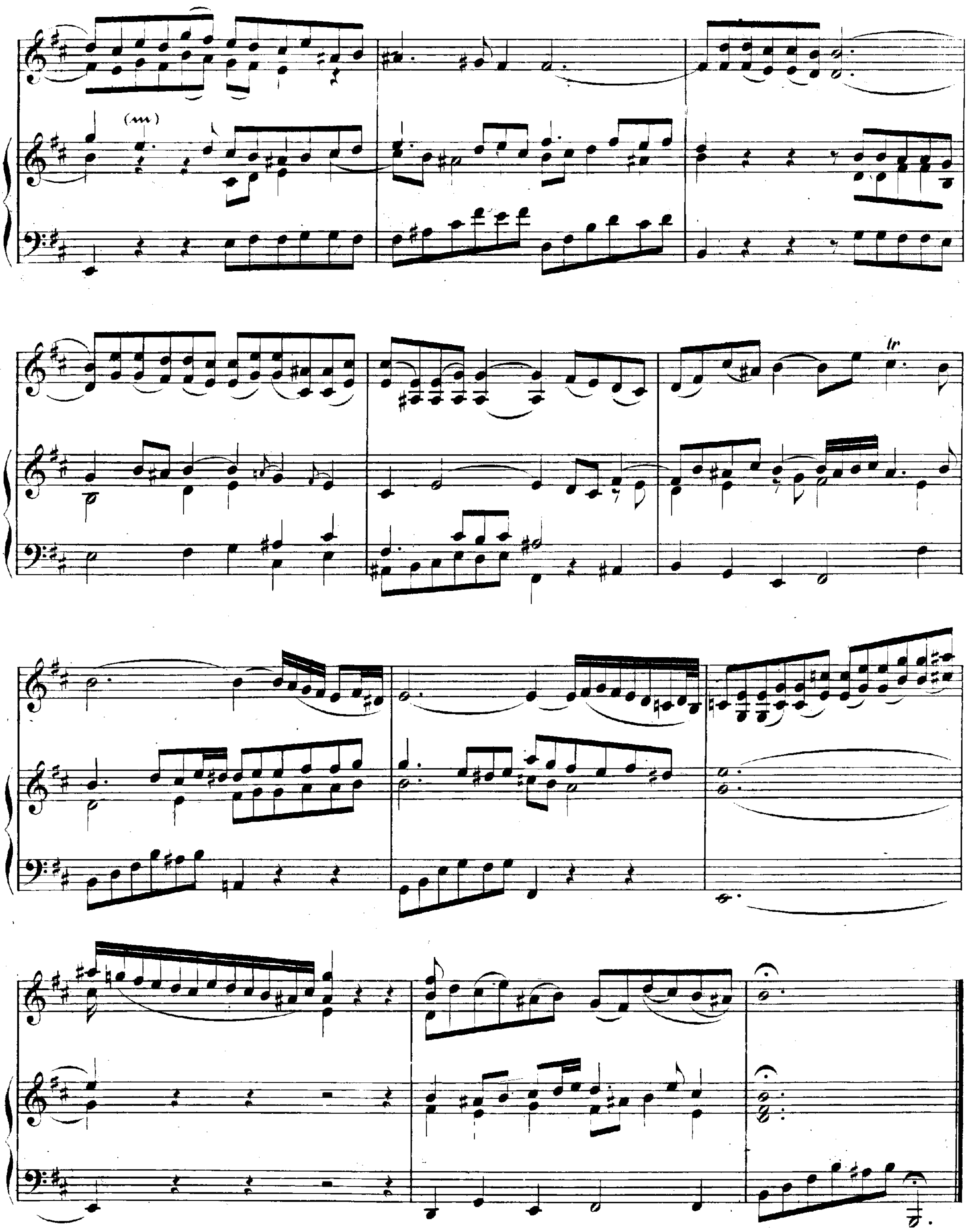
Clavier und Violine.

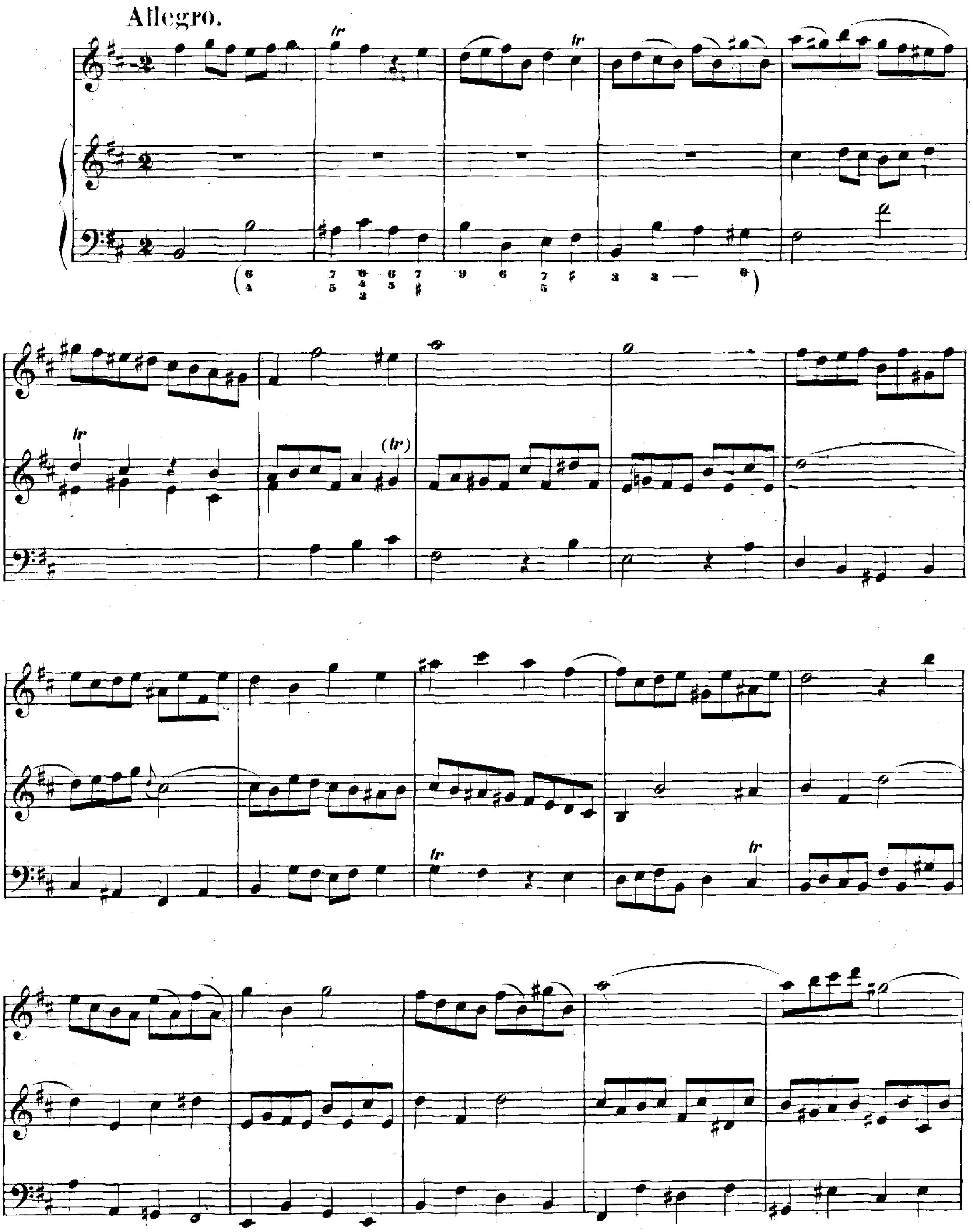
Hmoll, Adur, Edur, Cmoll, Fmoll, Gdur.

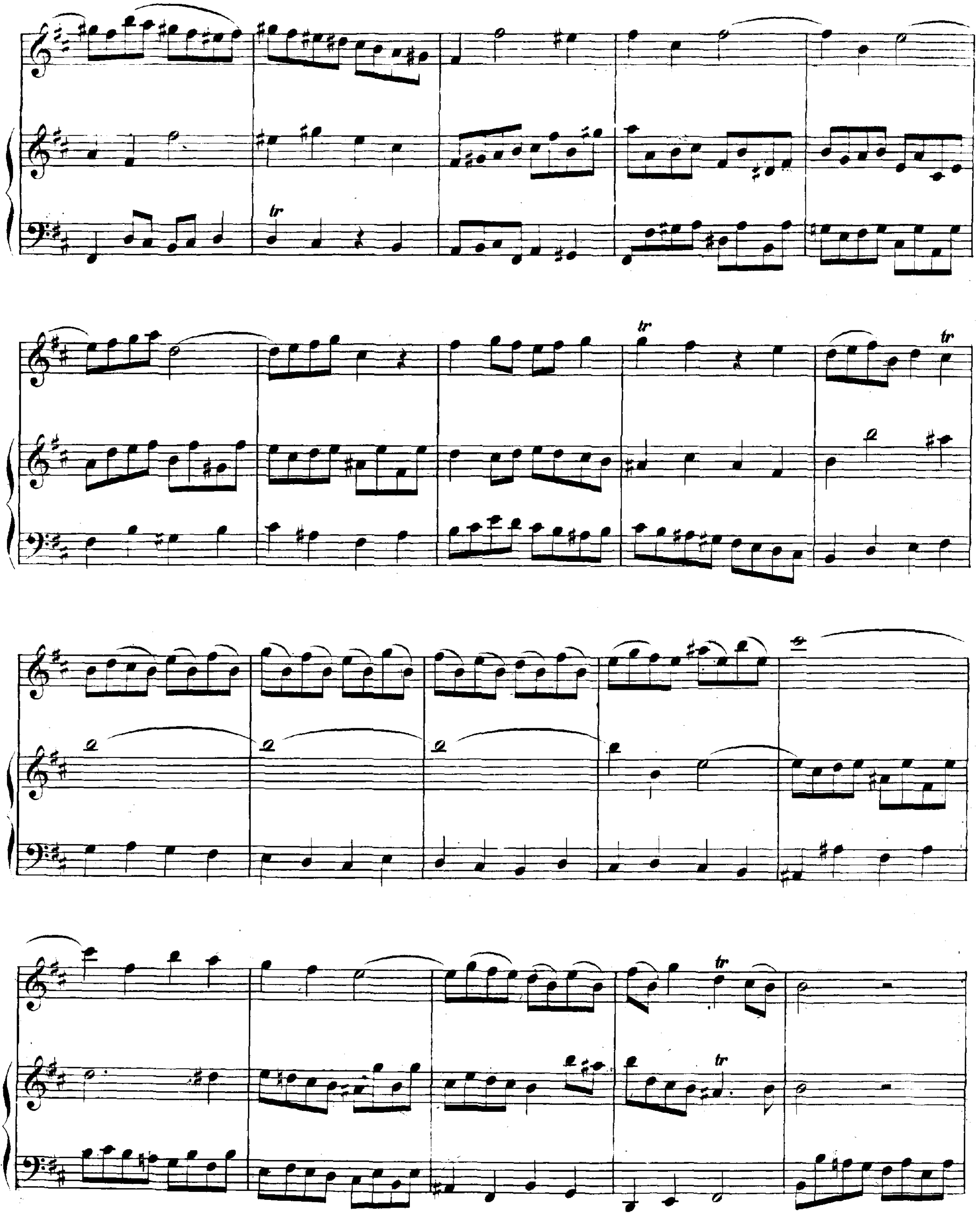
SONATA I.

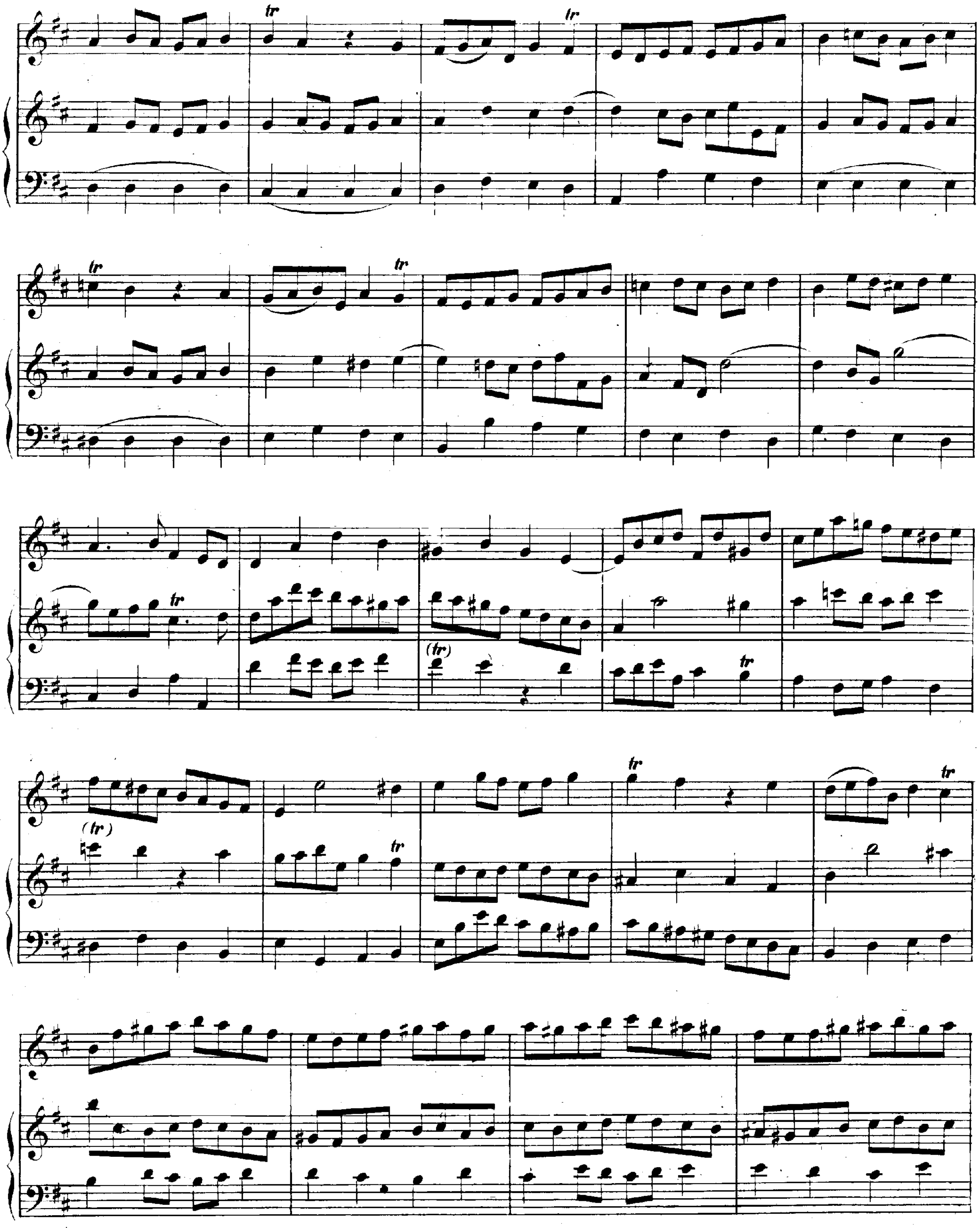


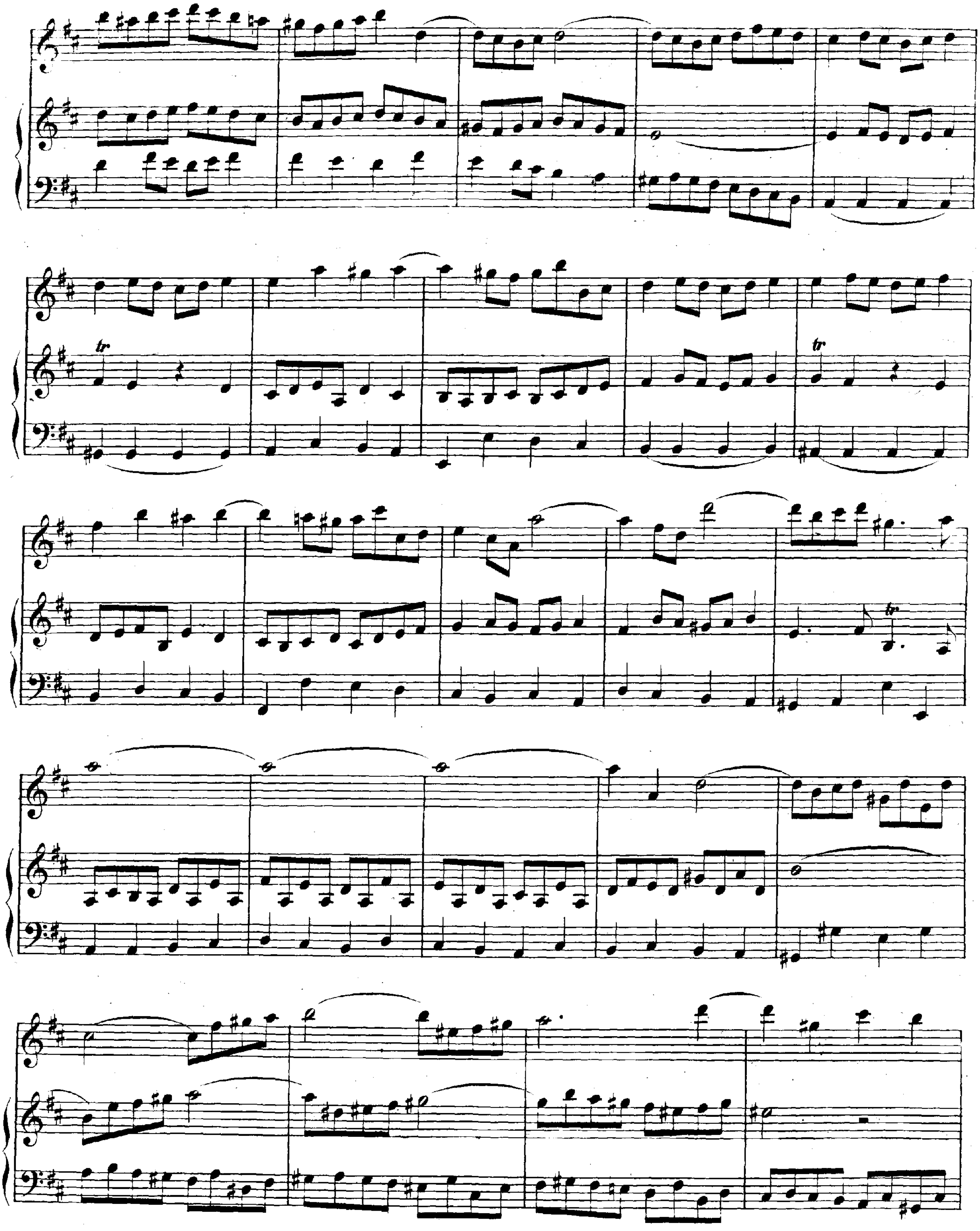


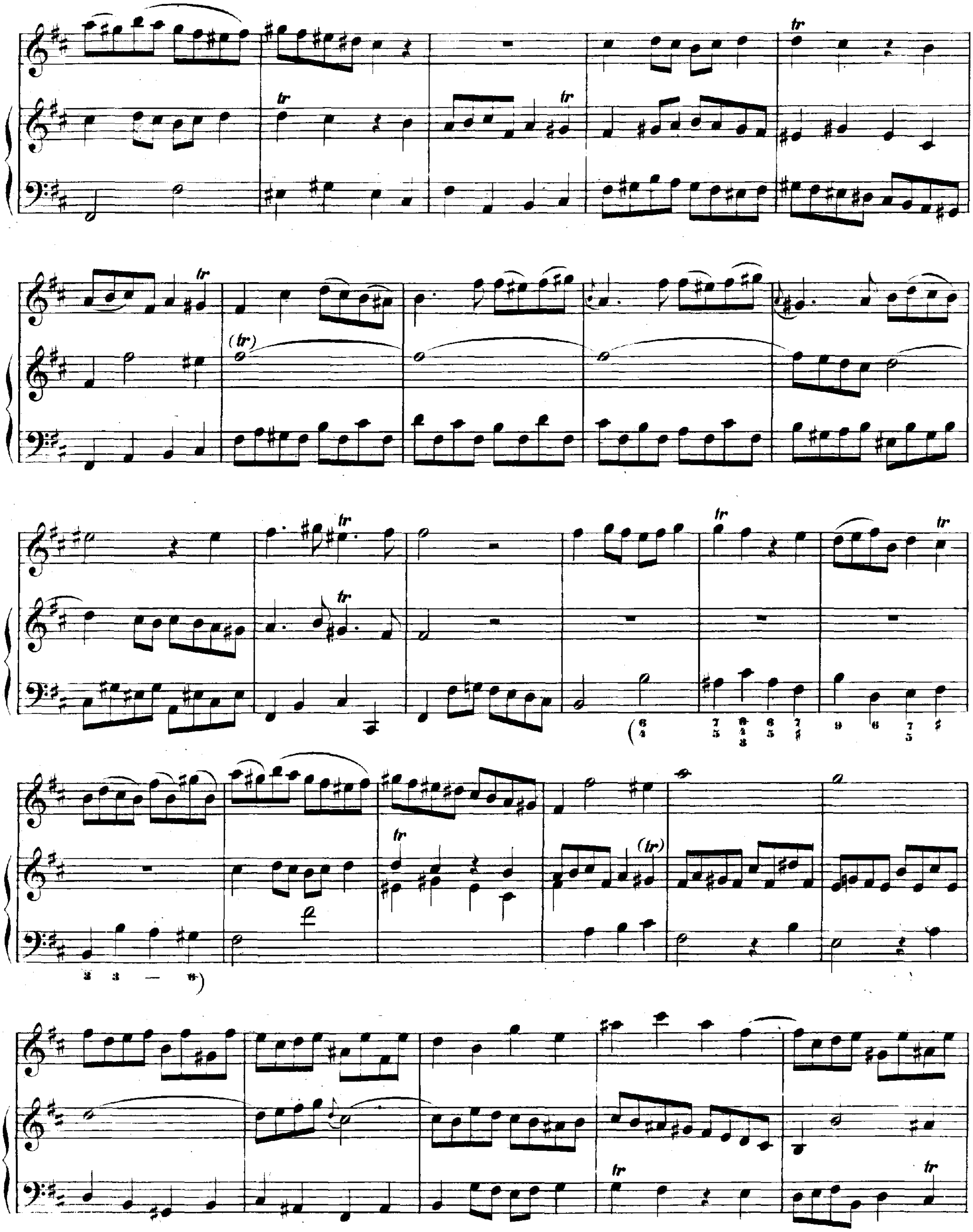

(m)
tr

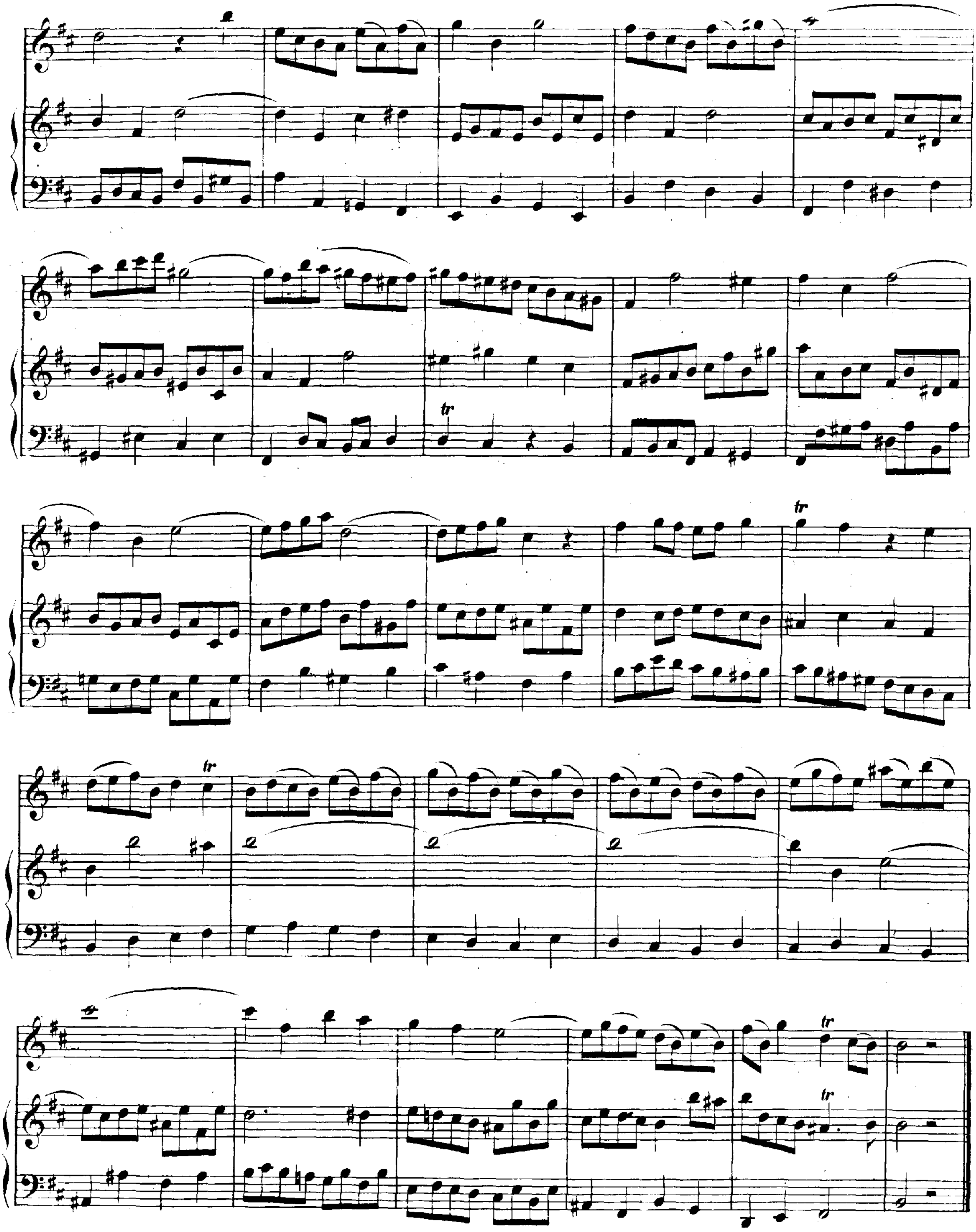

Allegro.
tr
(tr)



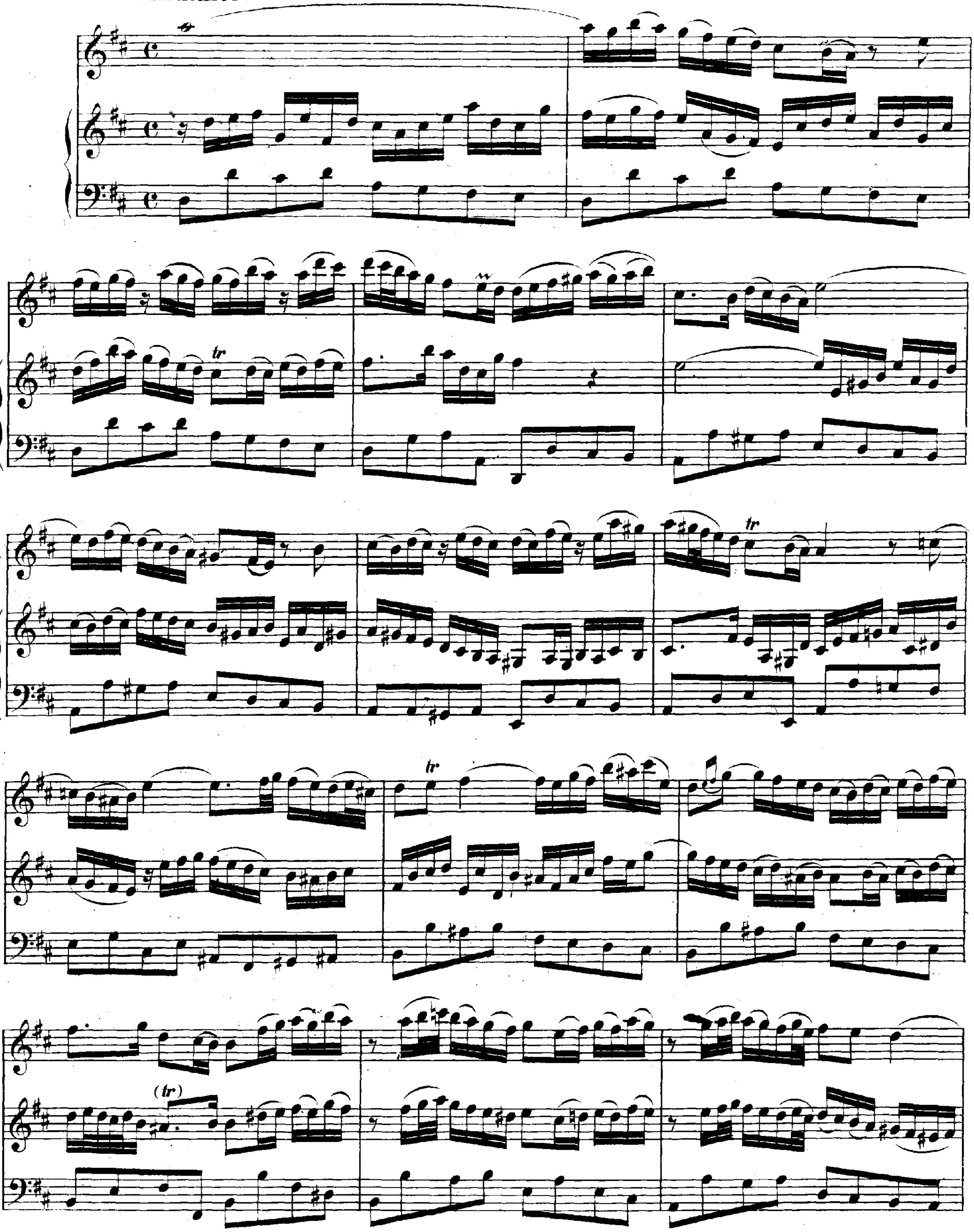


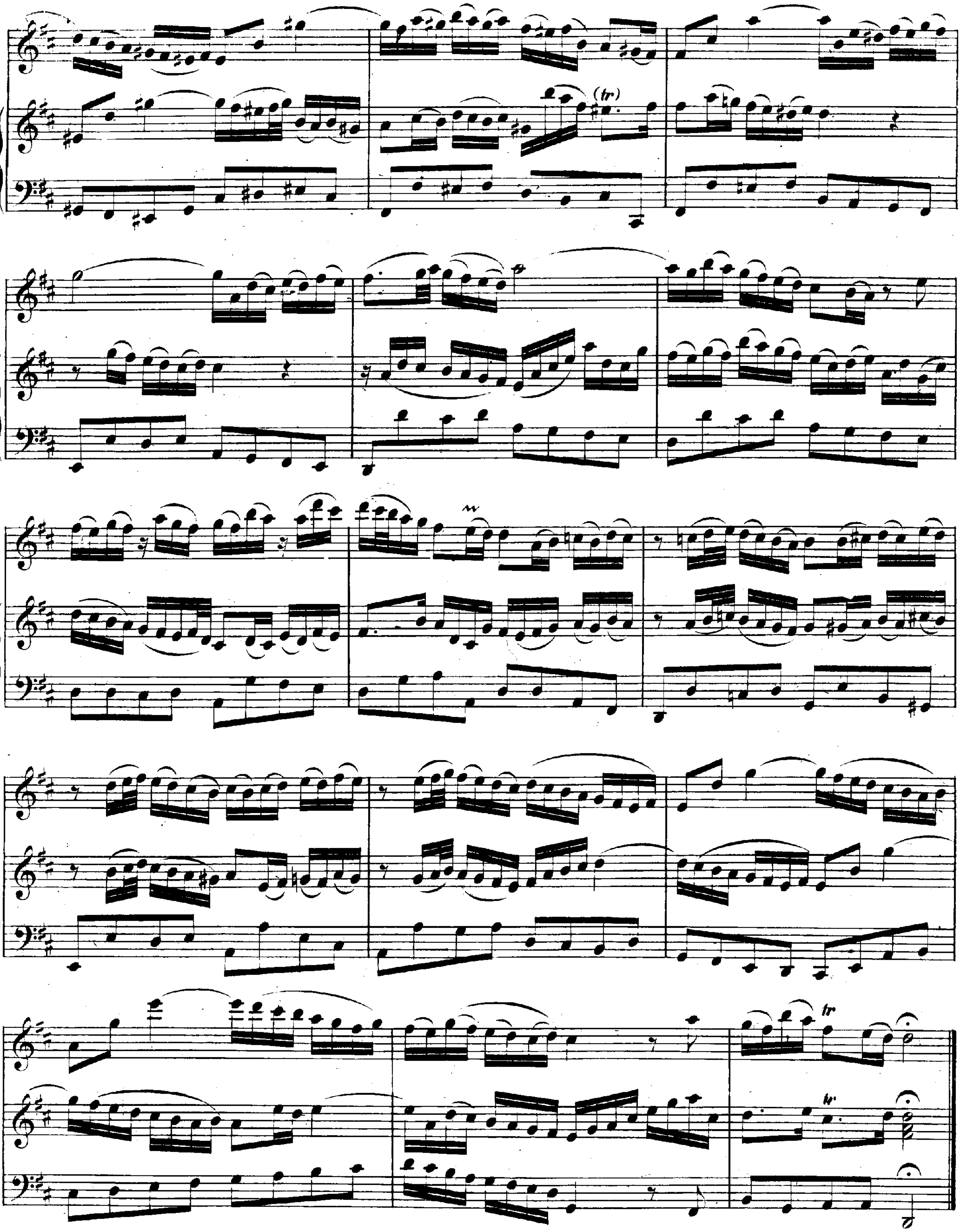


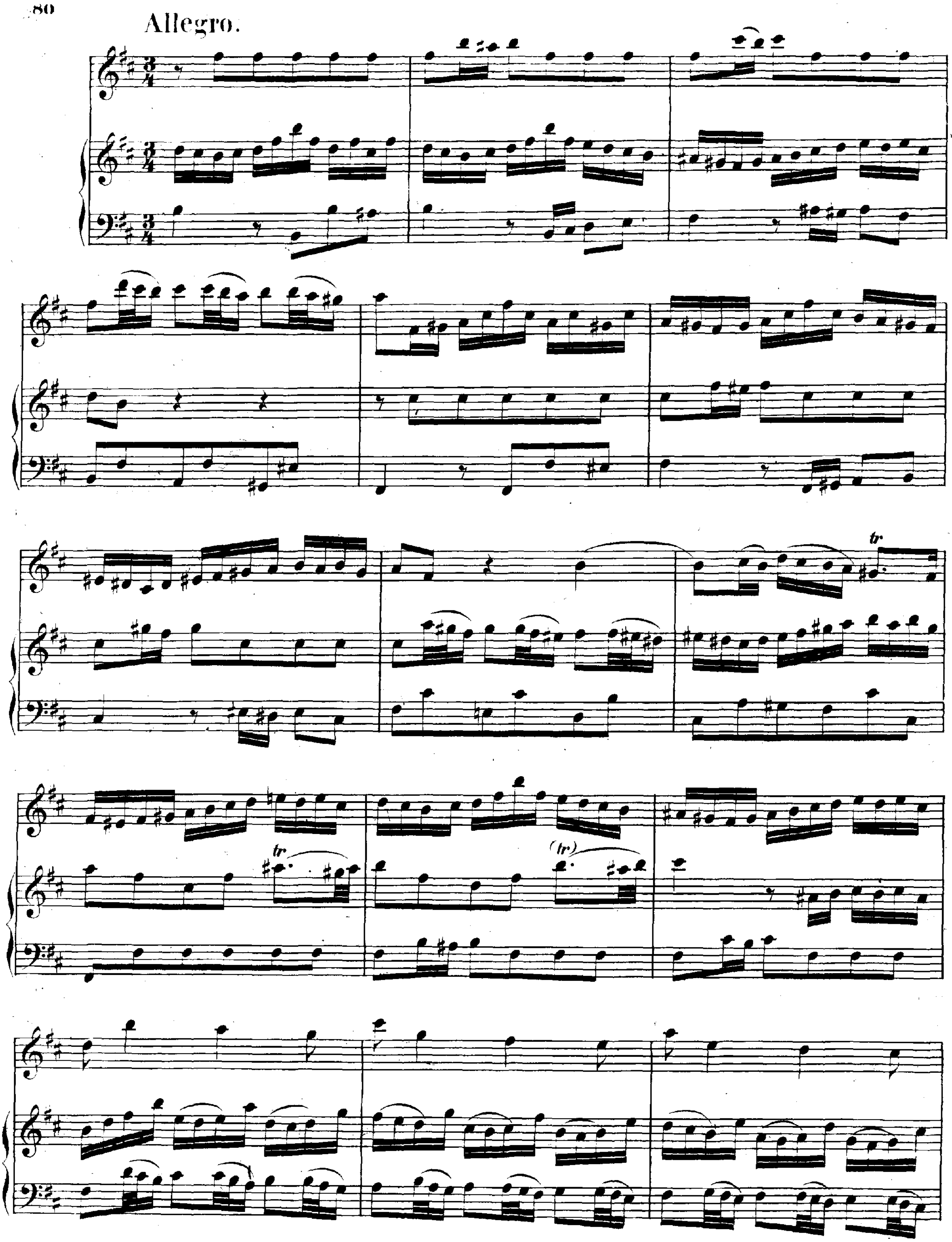


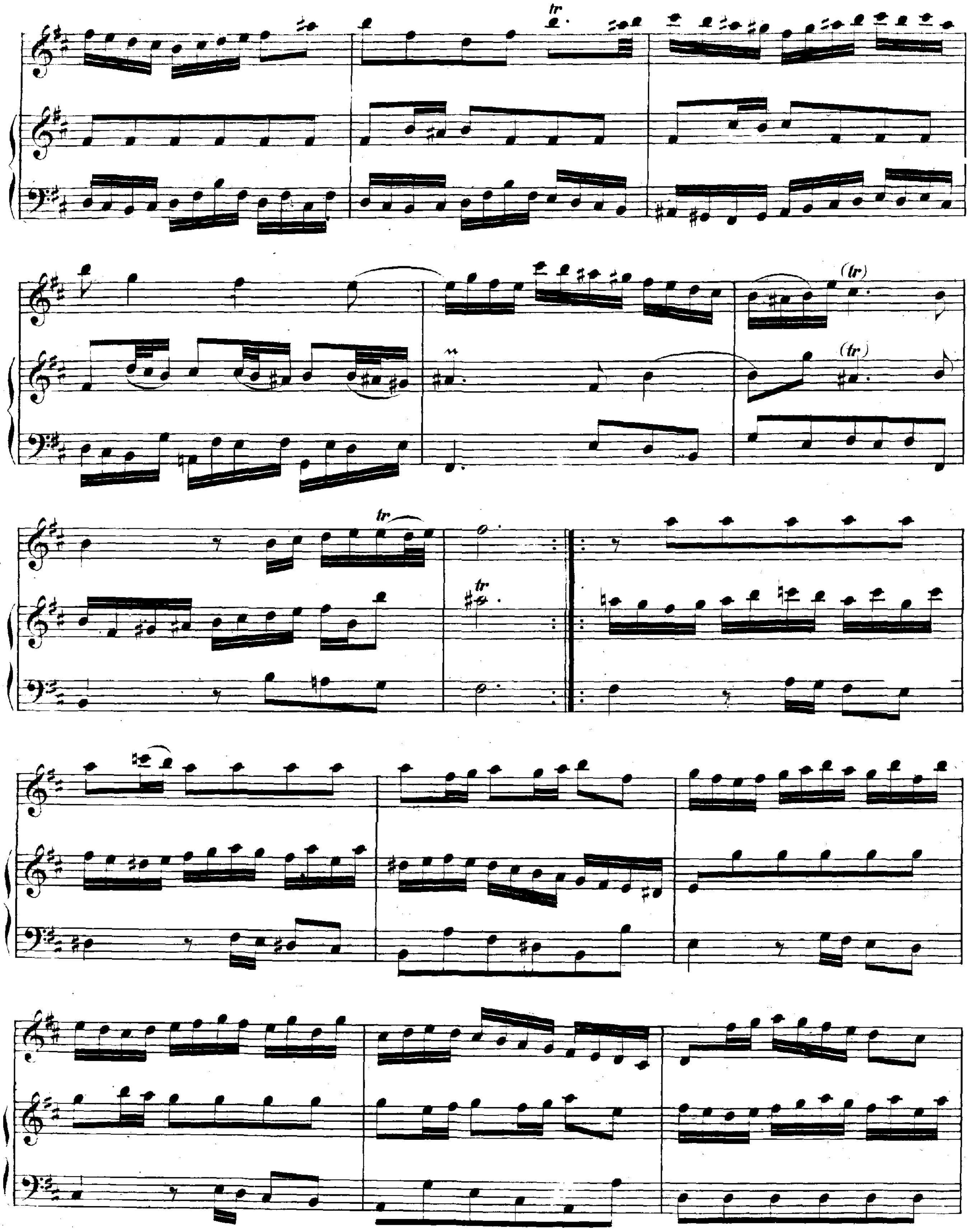


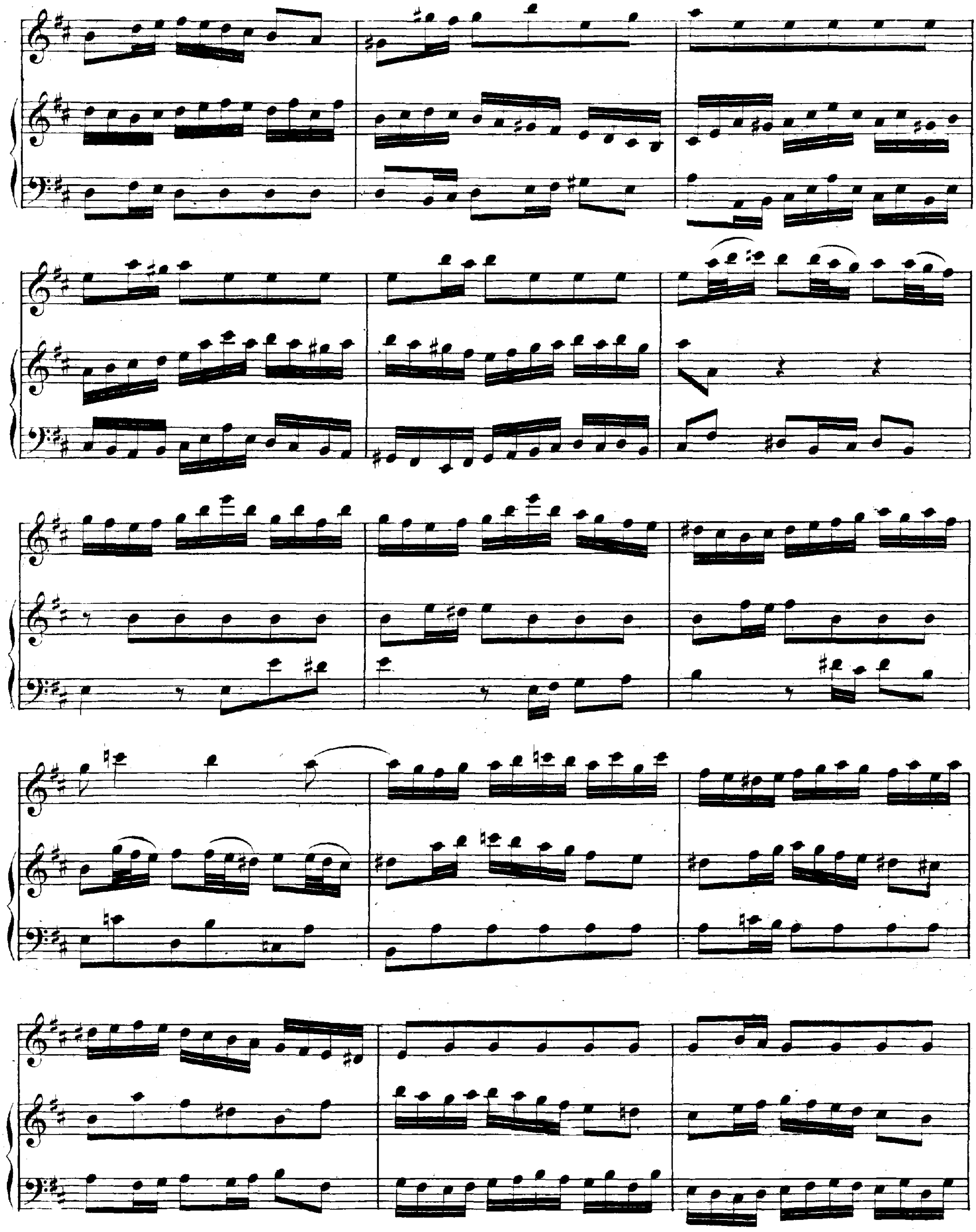
Andante.

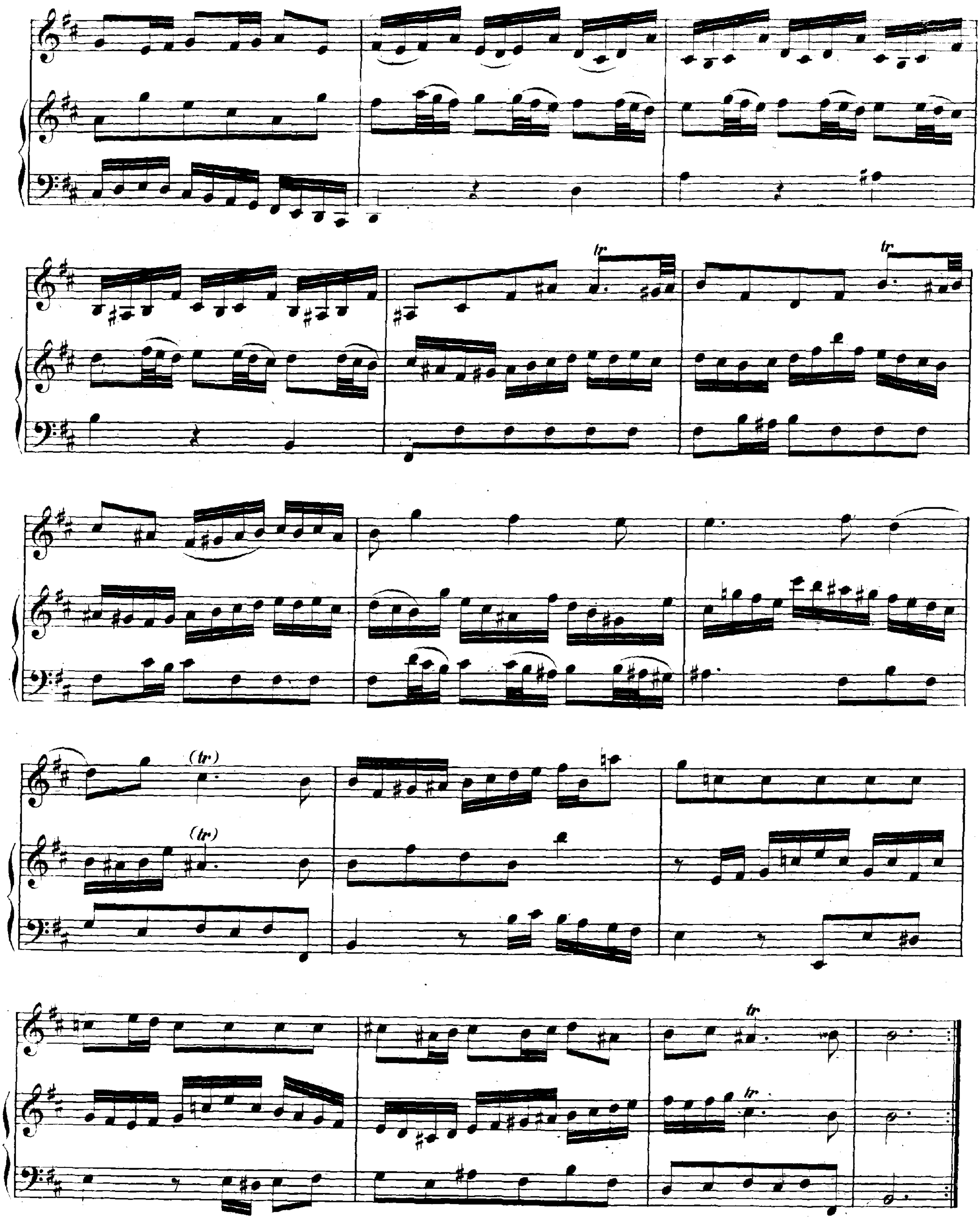




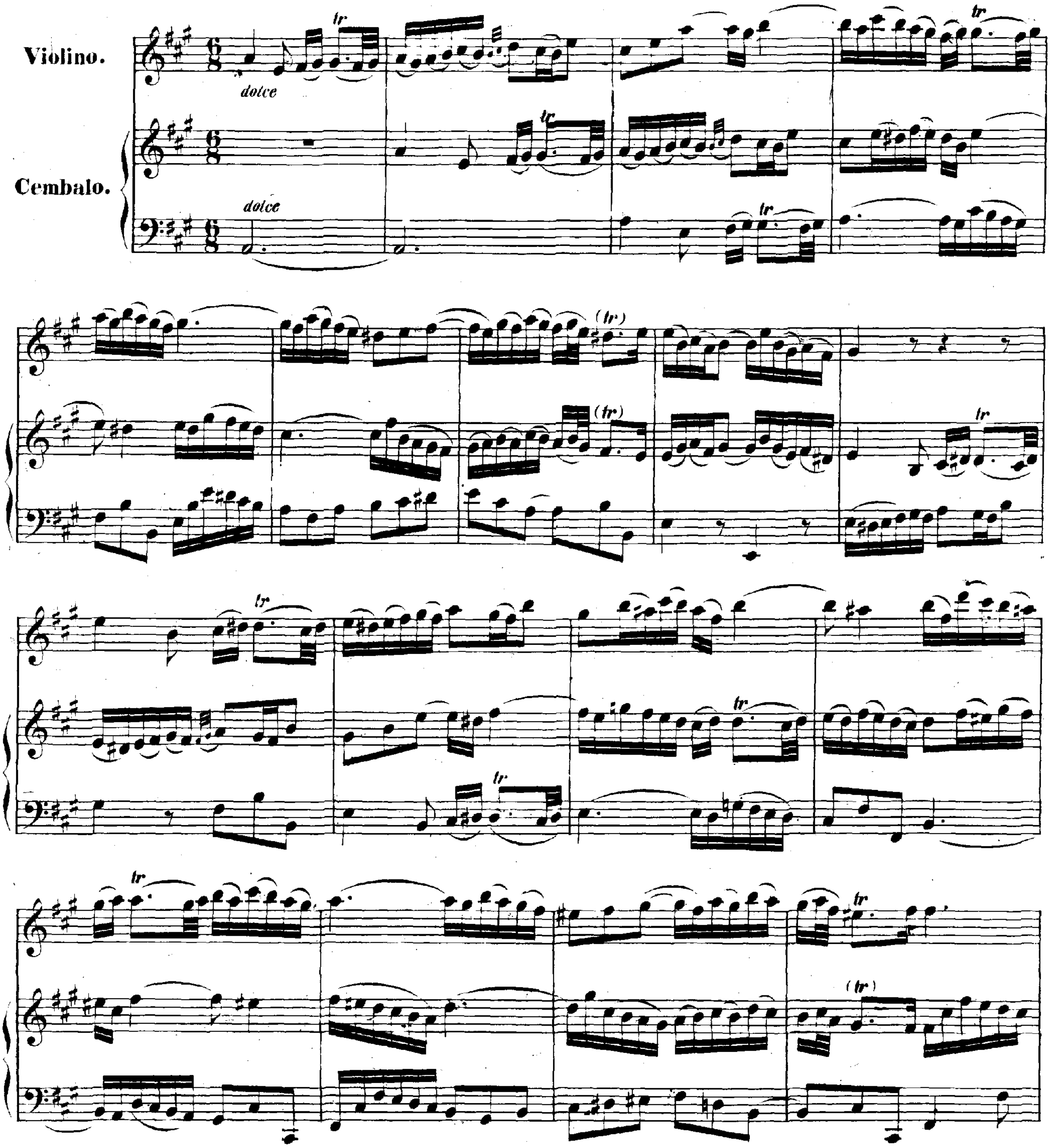

Allegro.
tr
tr
(tr)

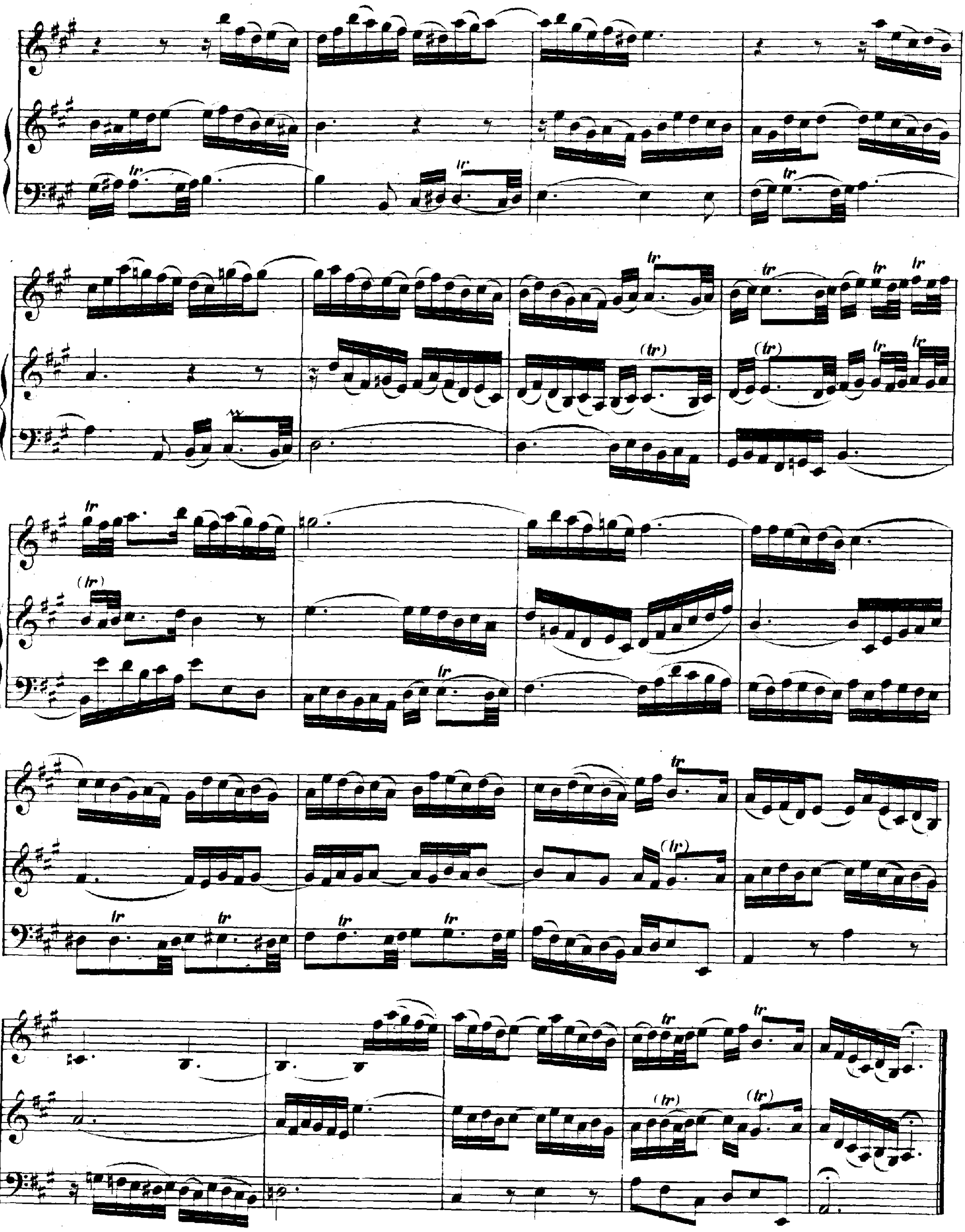

tr
(tr)
(tr)
tr
tr

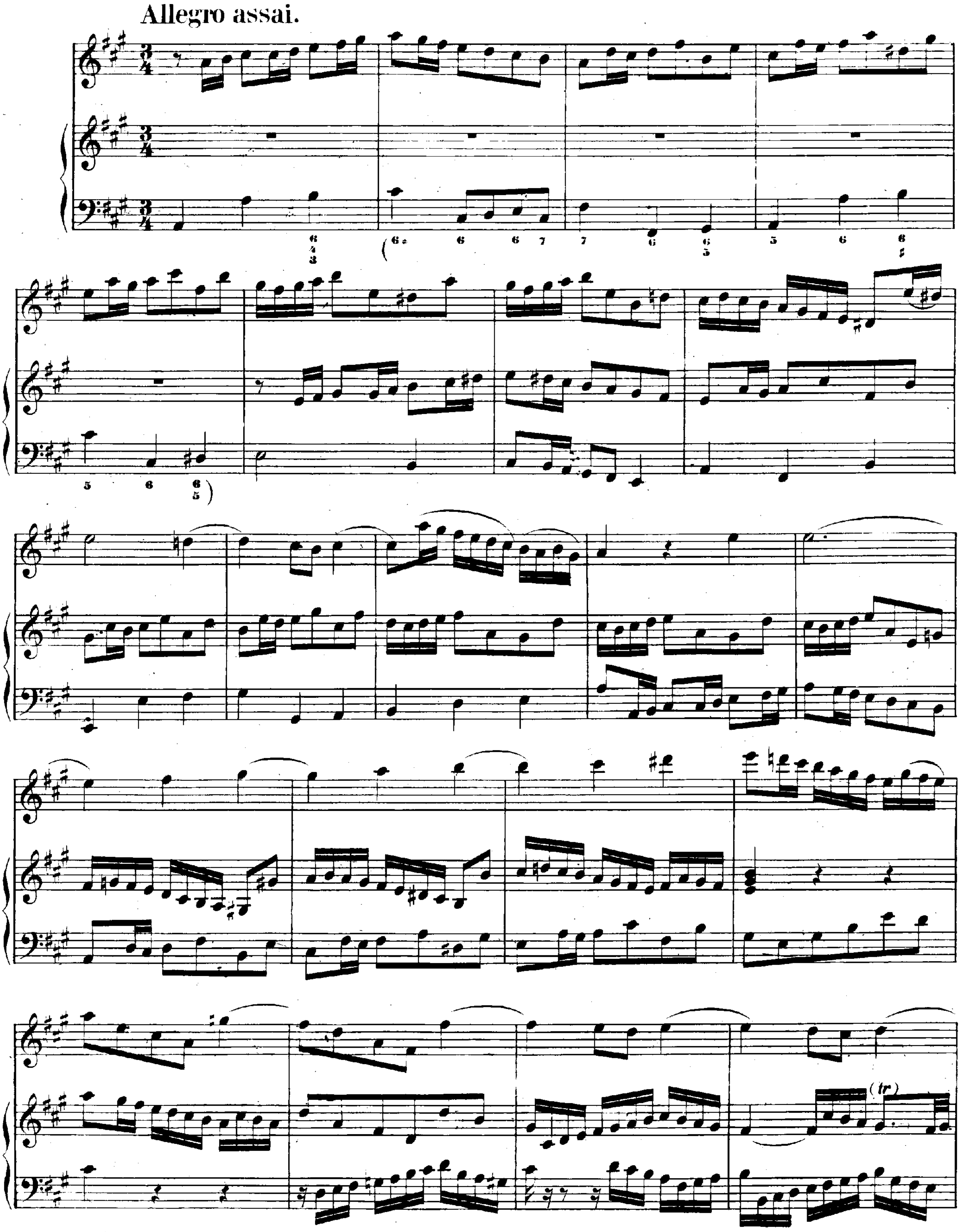


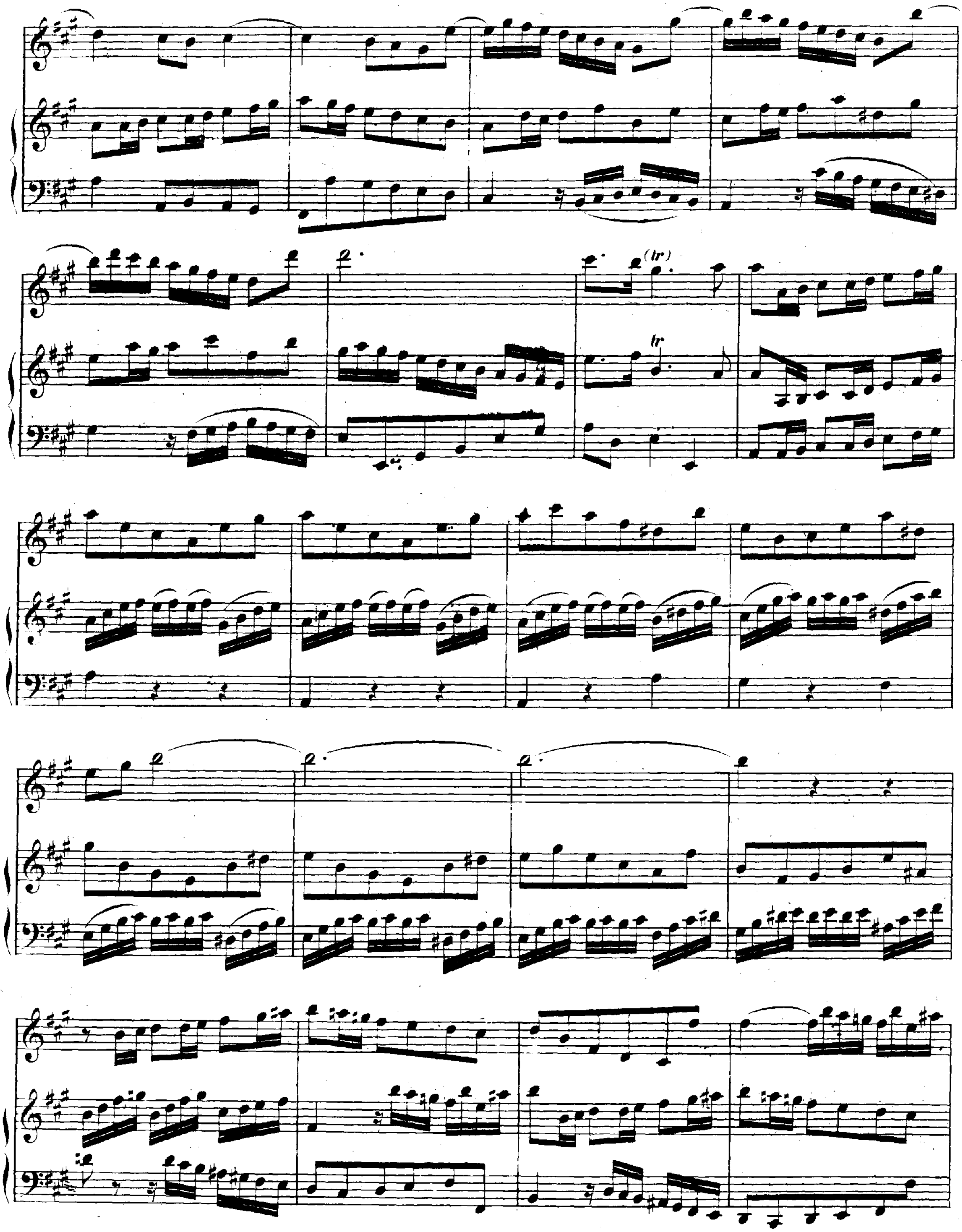

tr
tr
(tr)
(tr)
tr
tr

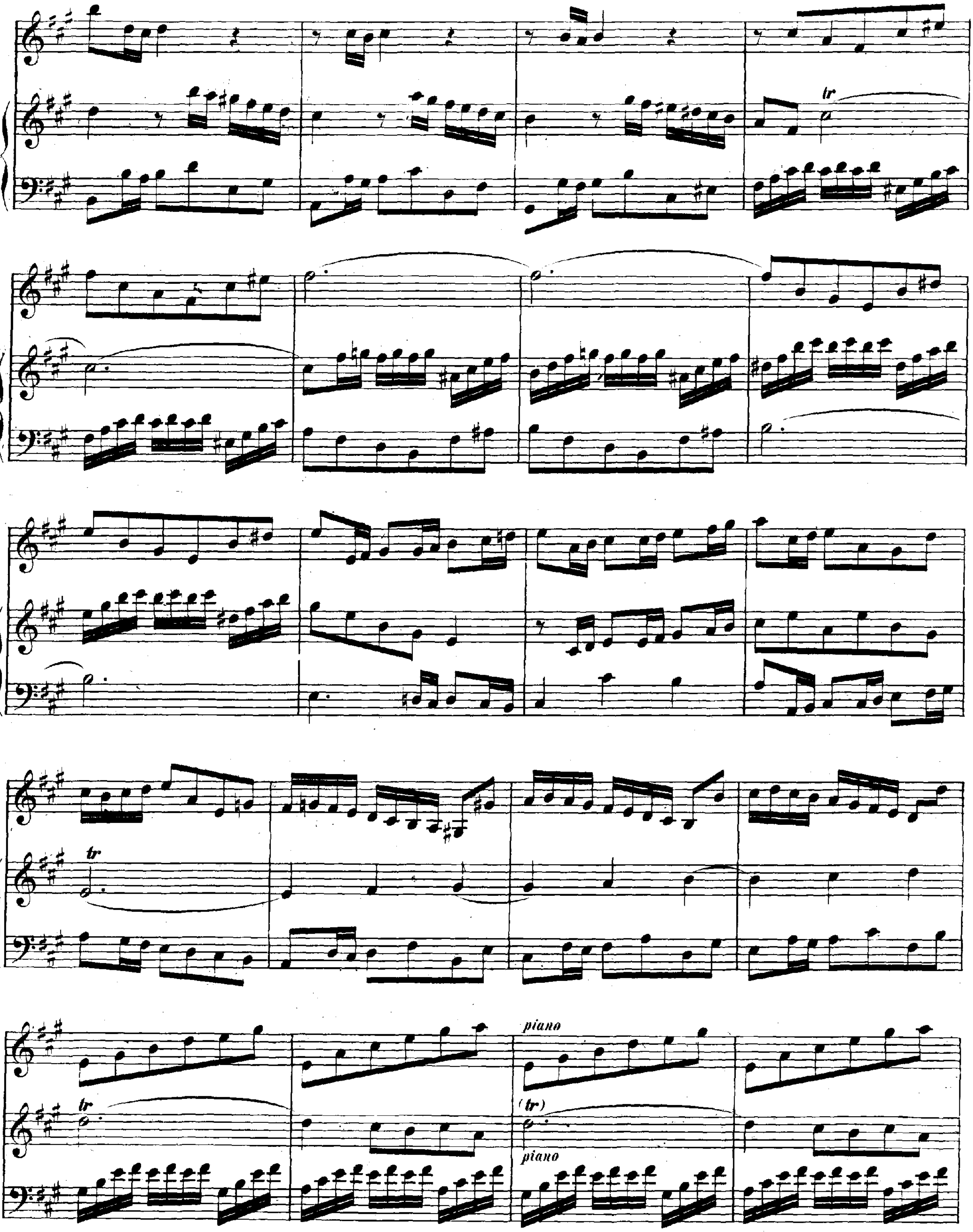
SONATA II.

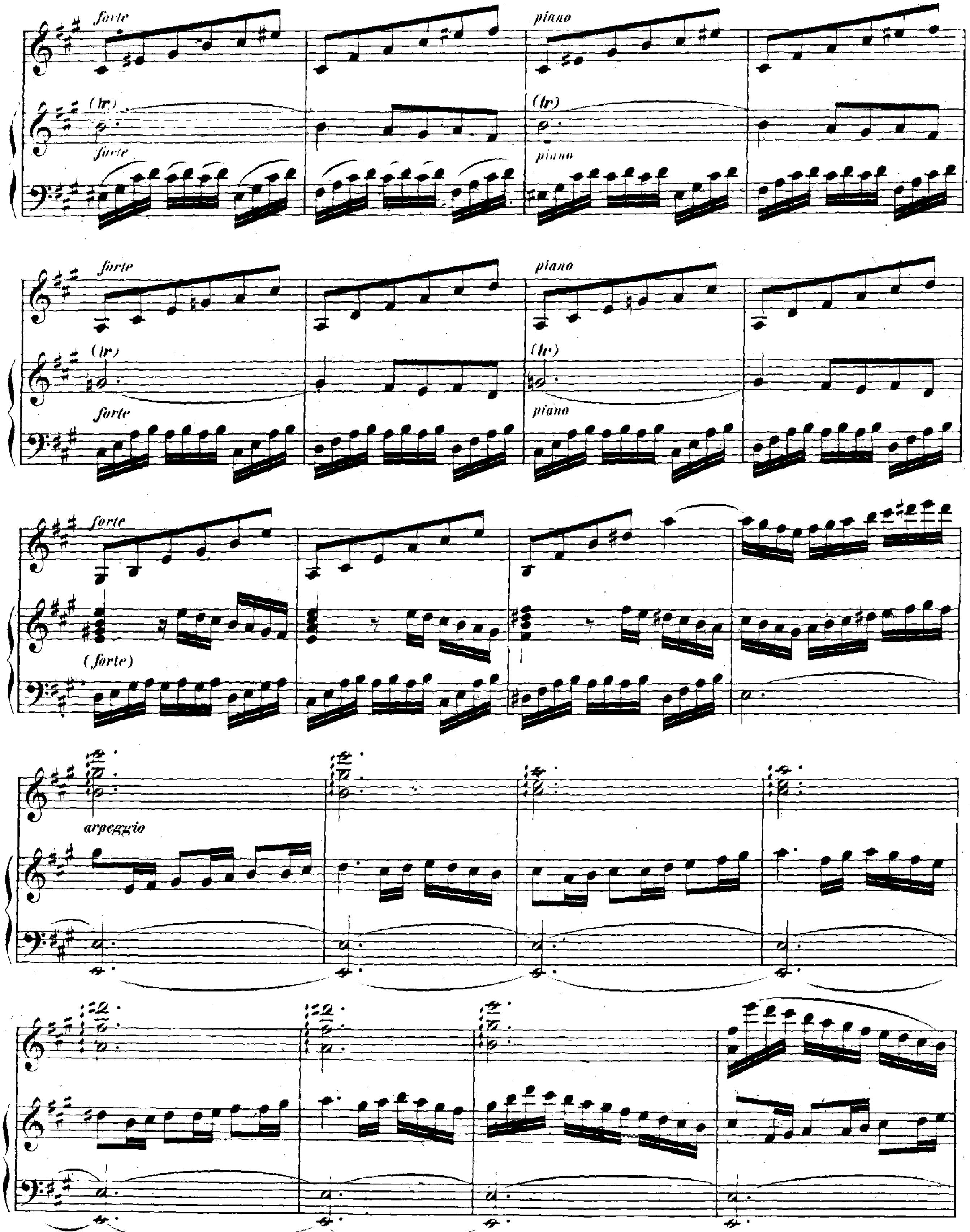


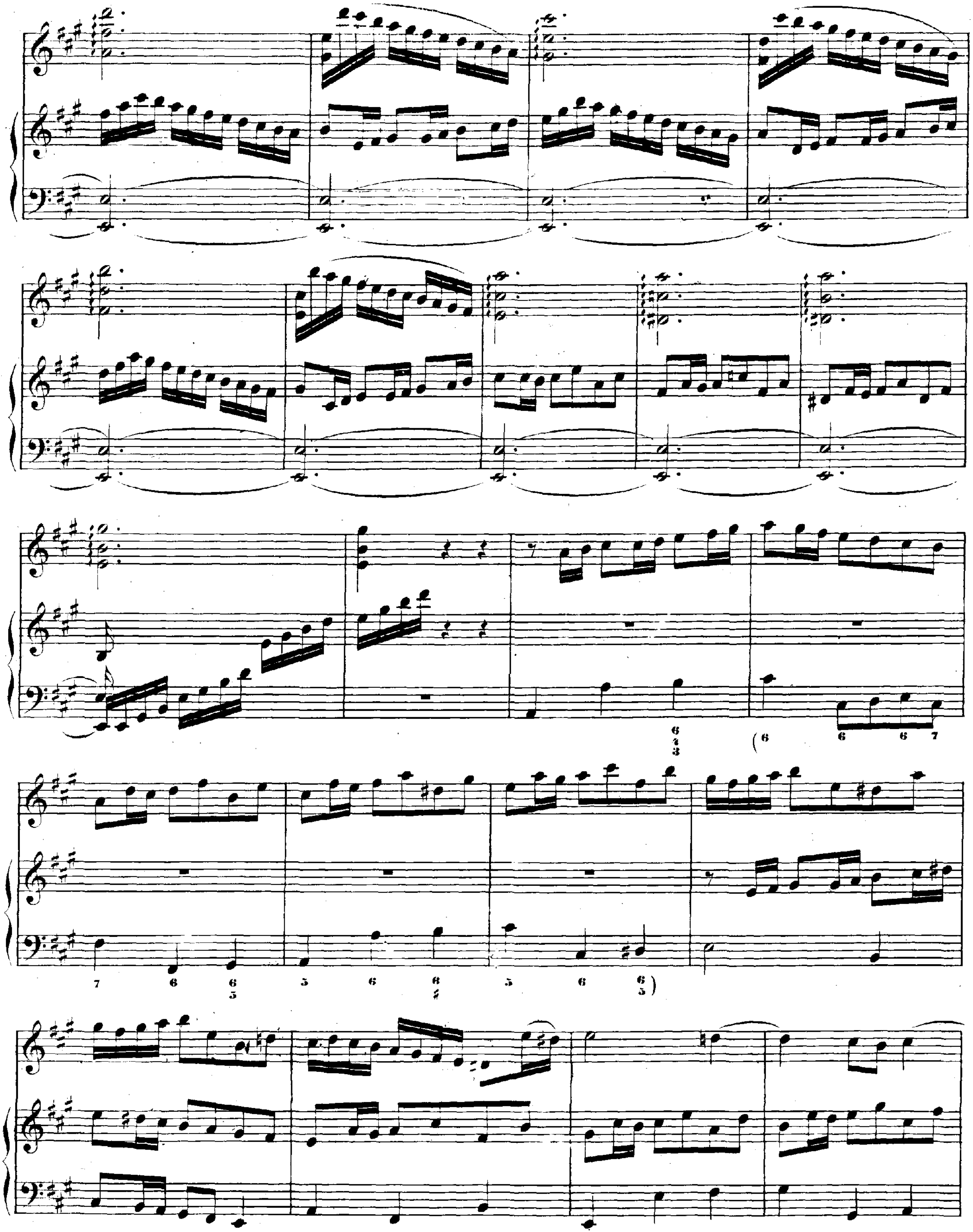


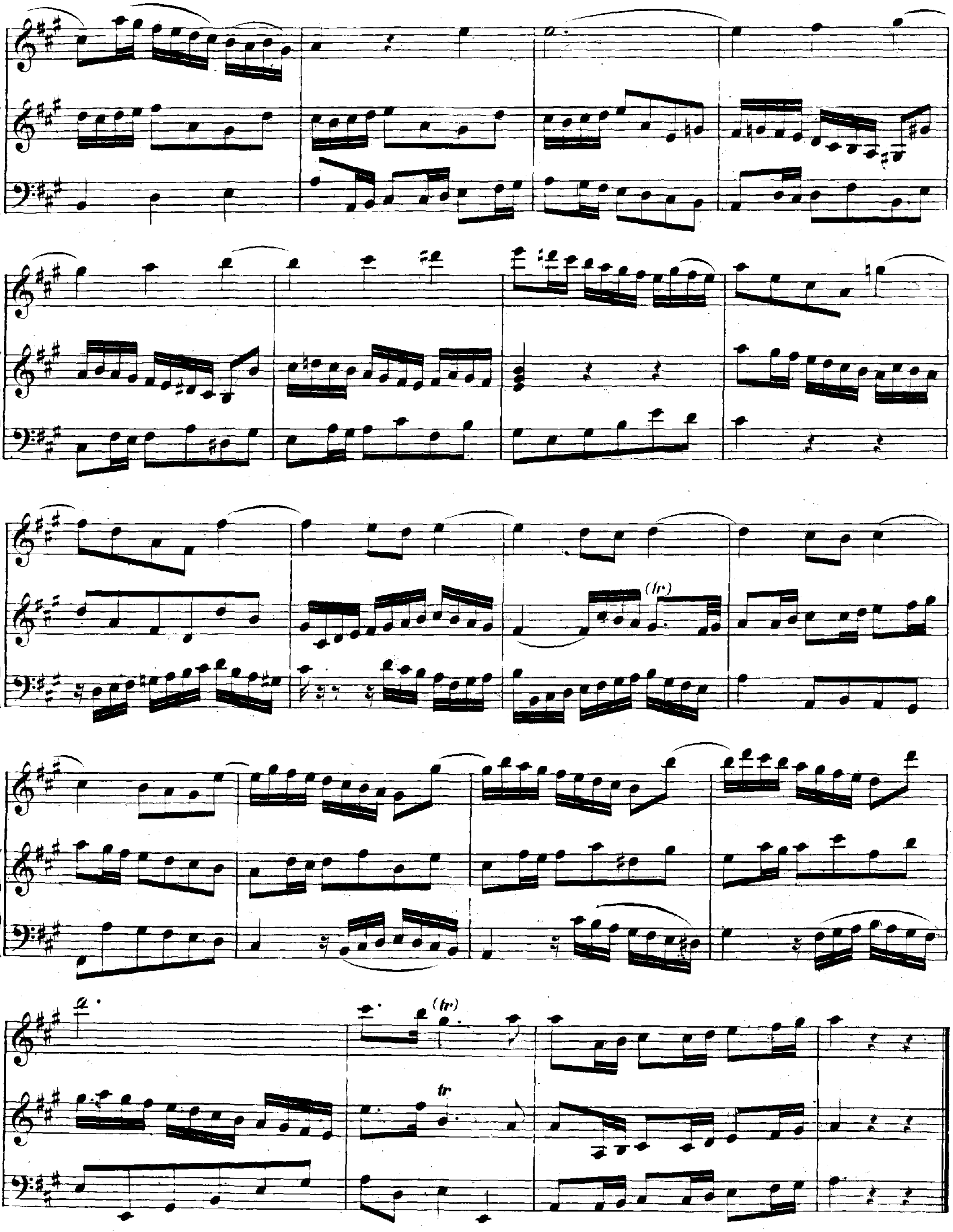

Allegro assai.
(tr)


(tr)
tr

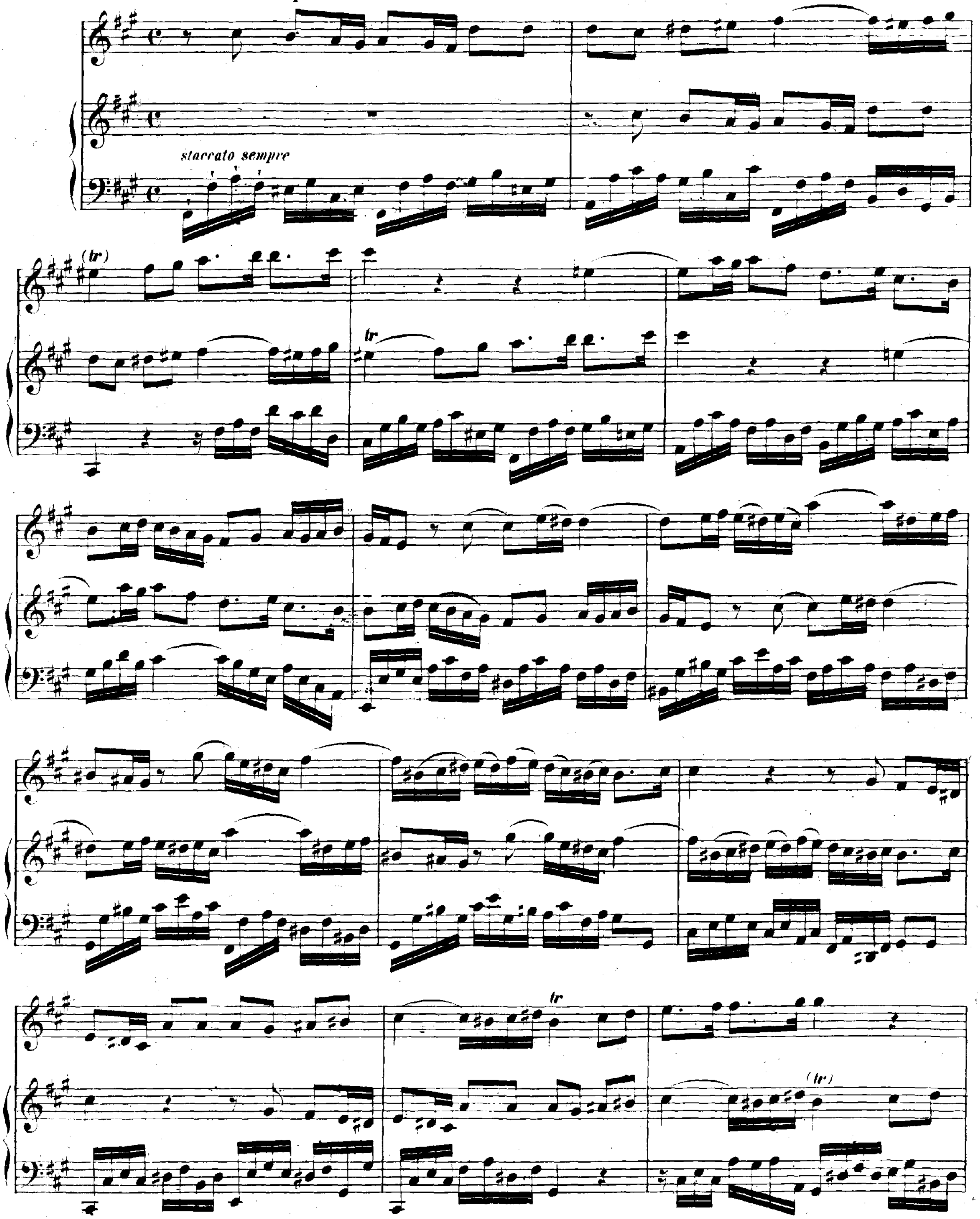

tr
tr
tr
piano
(tr)
piano

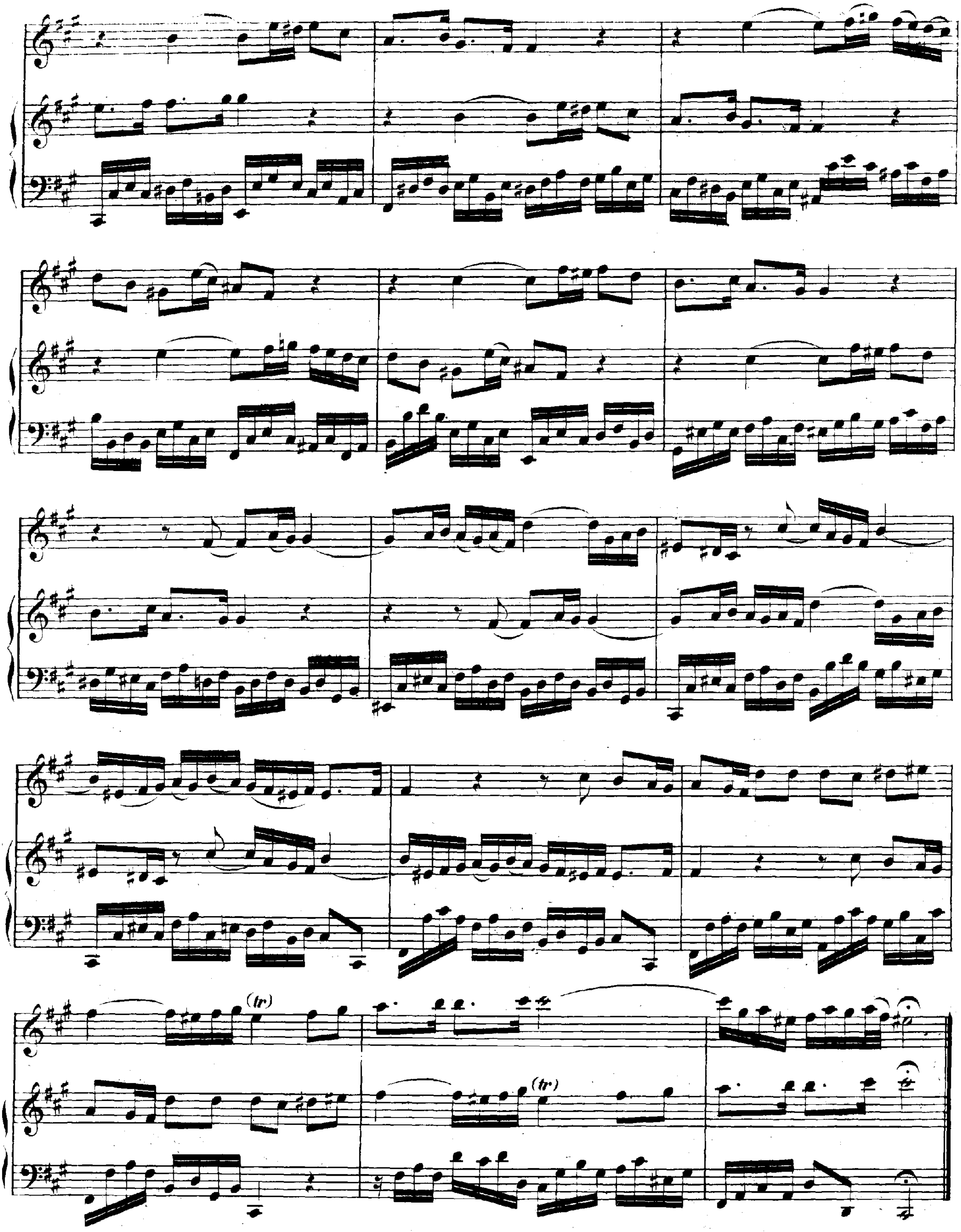

forte
(tr)
forte
piano
(tr)
piano
forte
(tr)
forte
piano
(tr)
piano
forte
(forte)
arpeggio

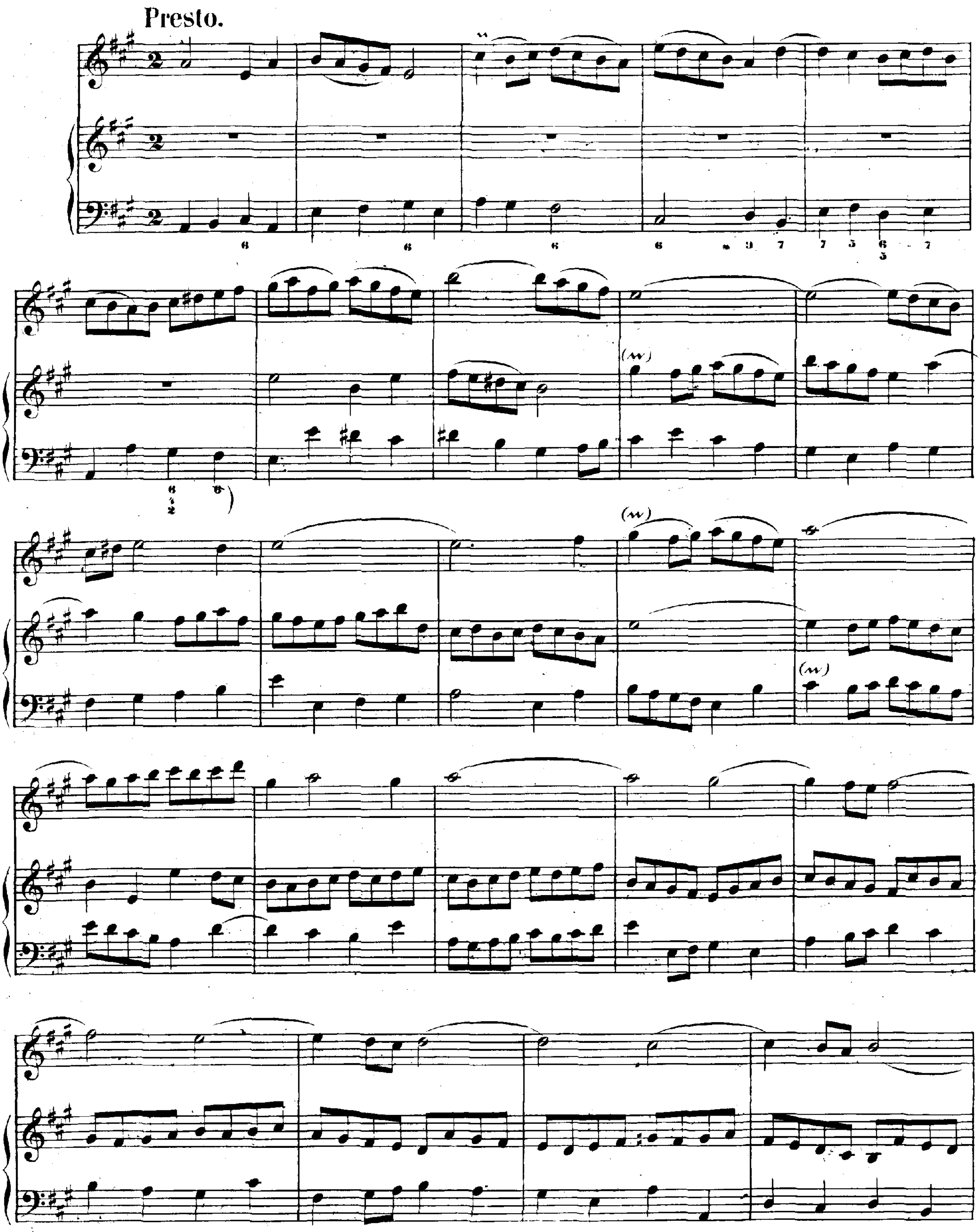


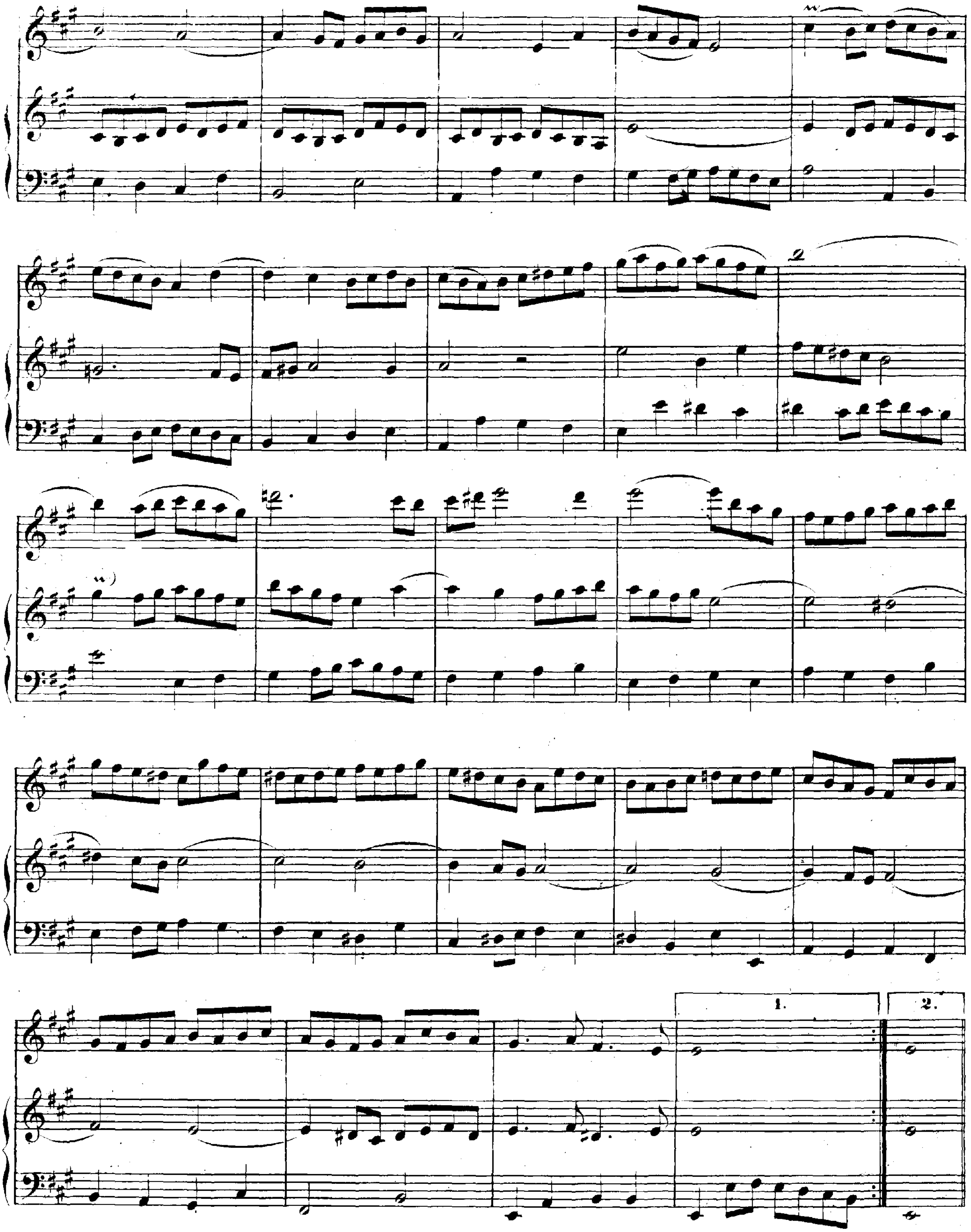

(tr)
(tr)
tr

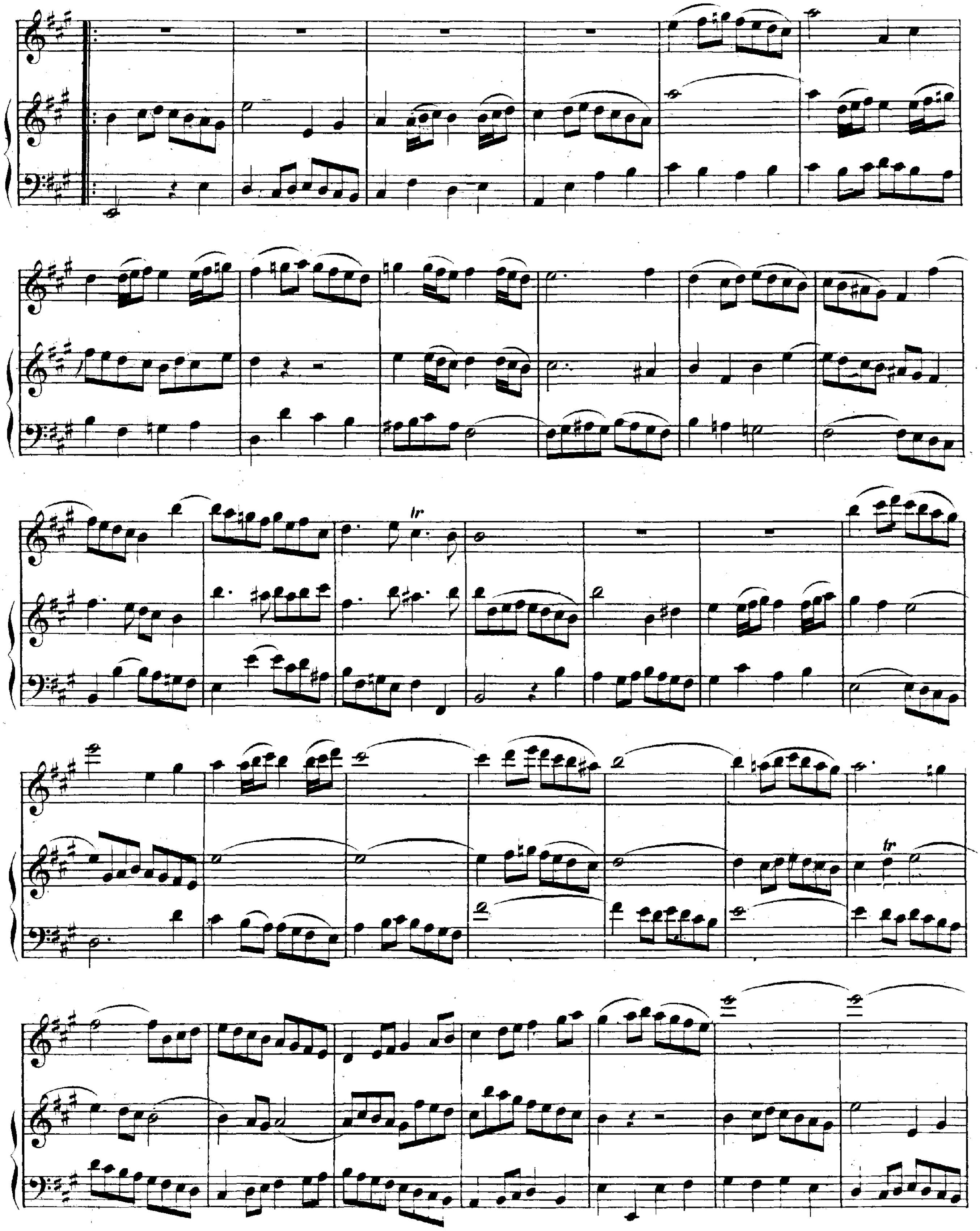
Andante un poco.

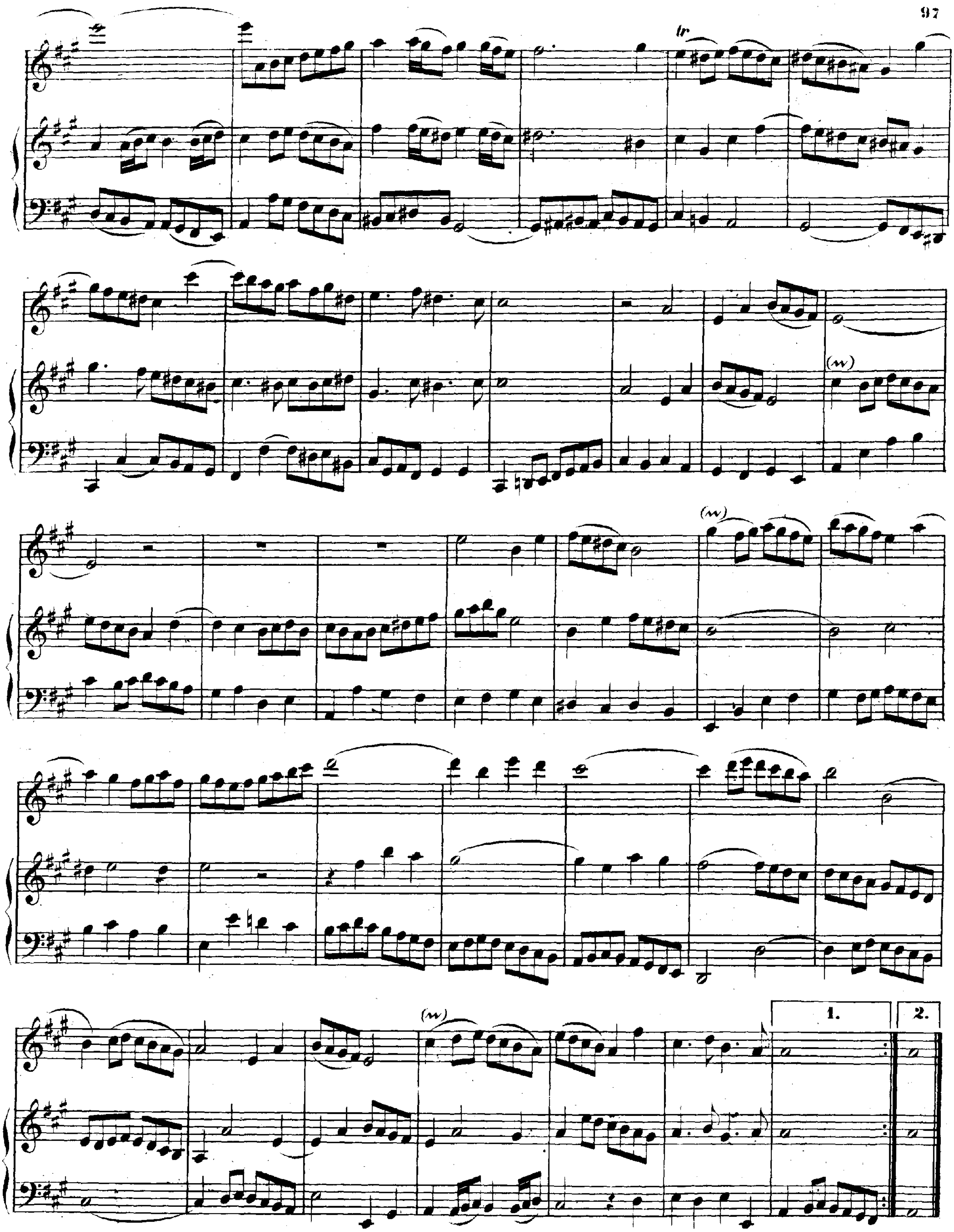



(tr)
(tr)

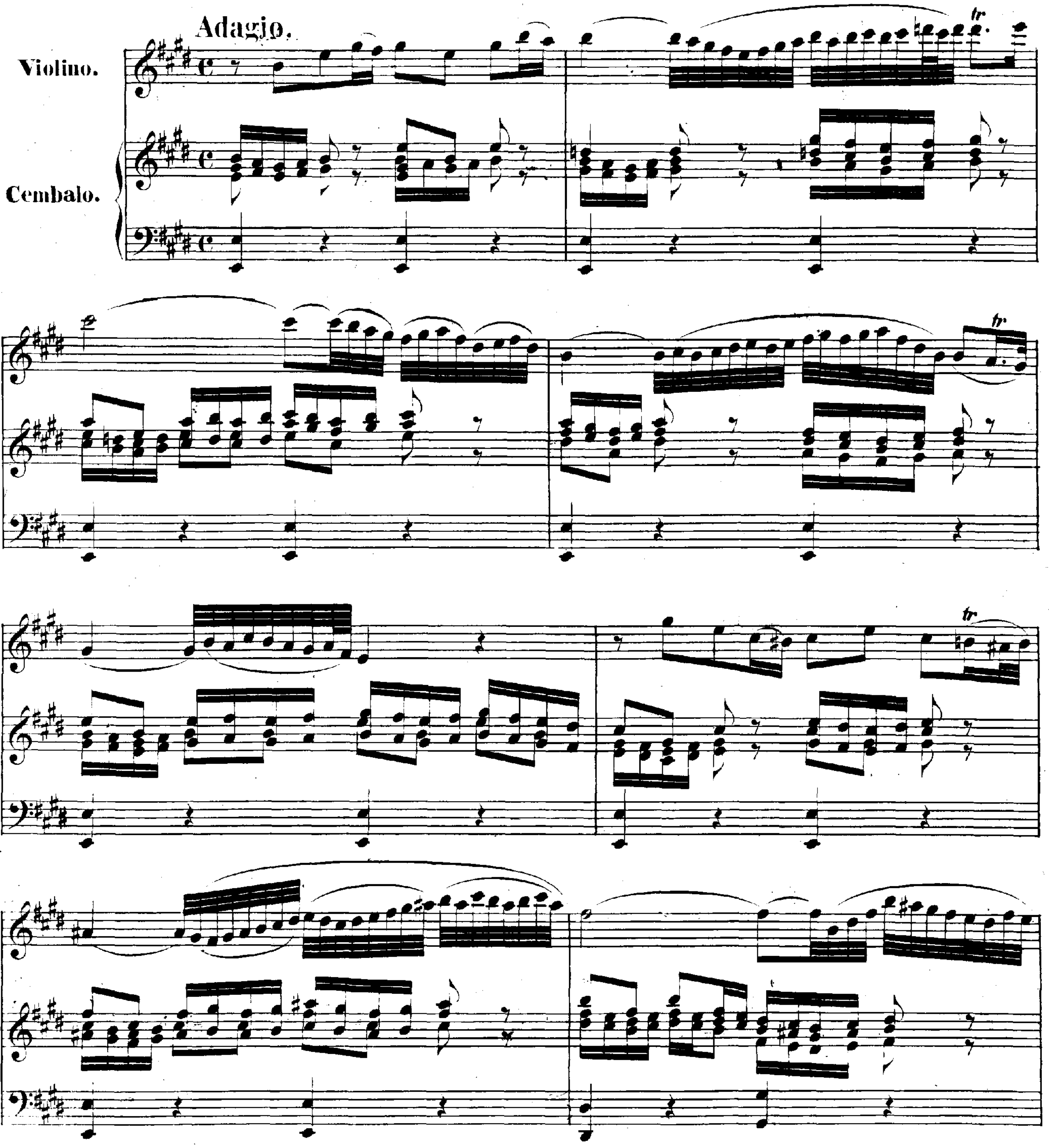

Presto.

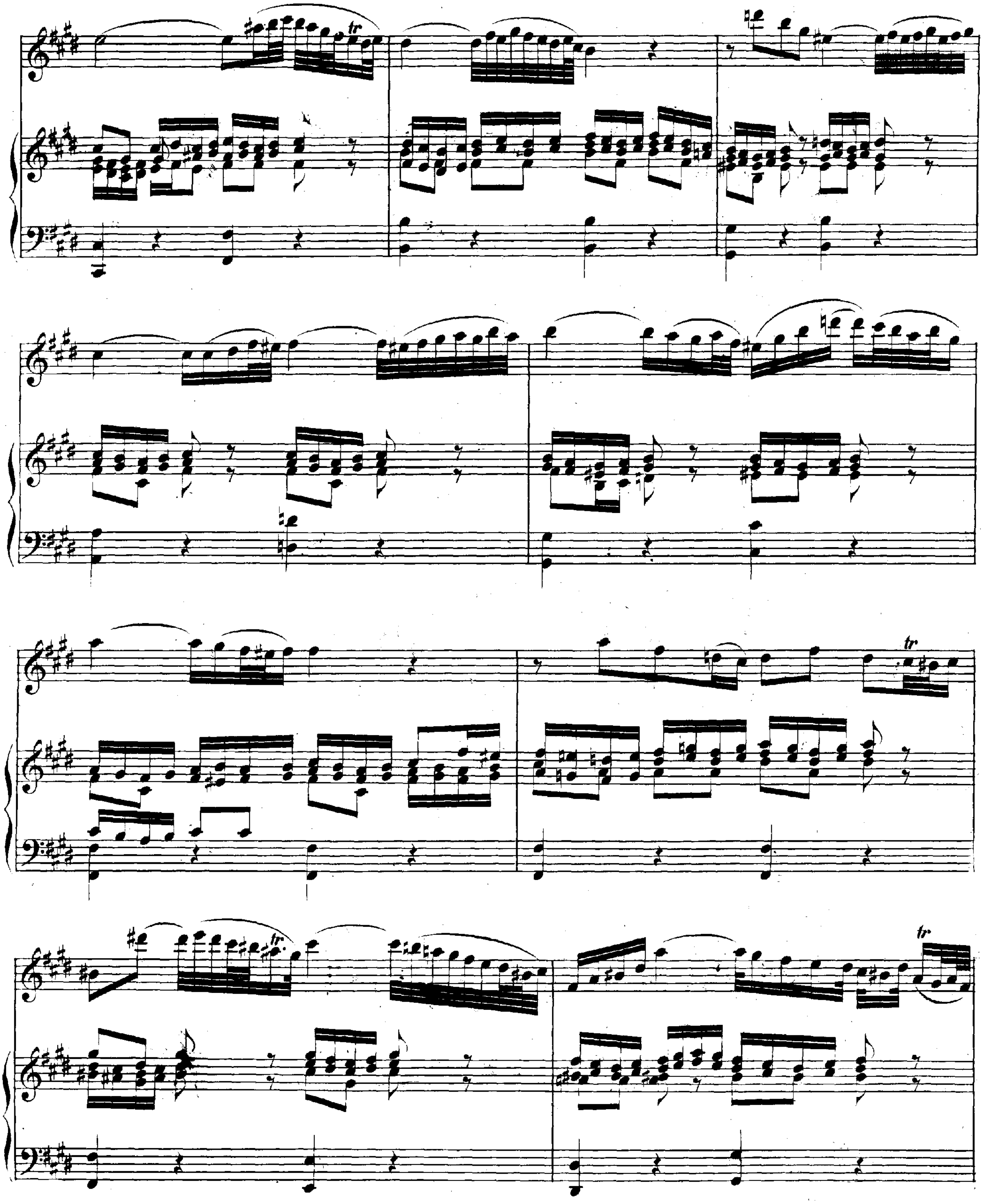

1.
2.

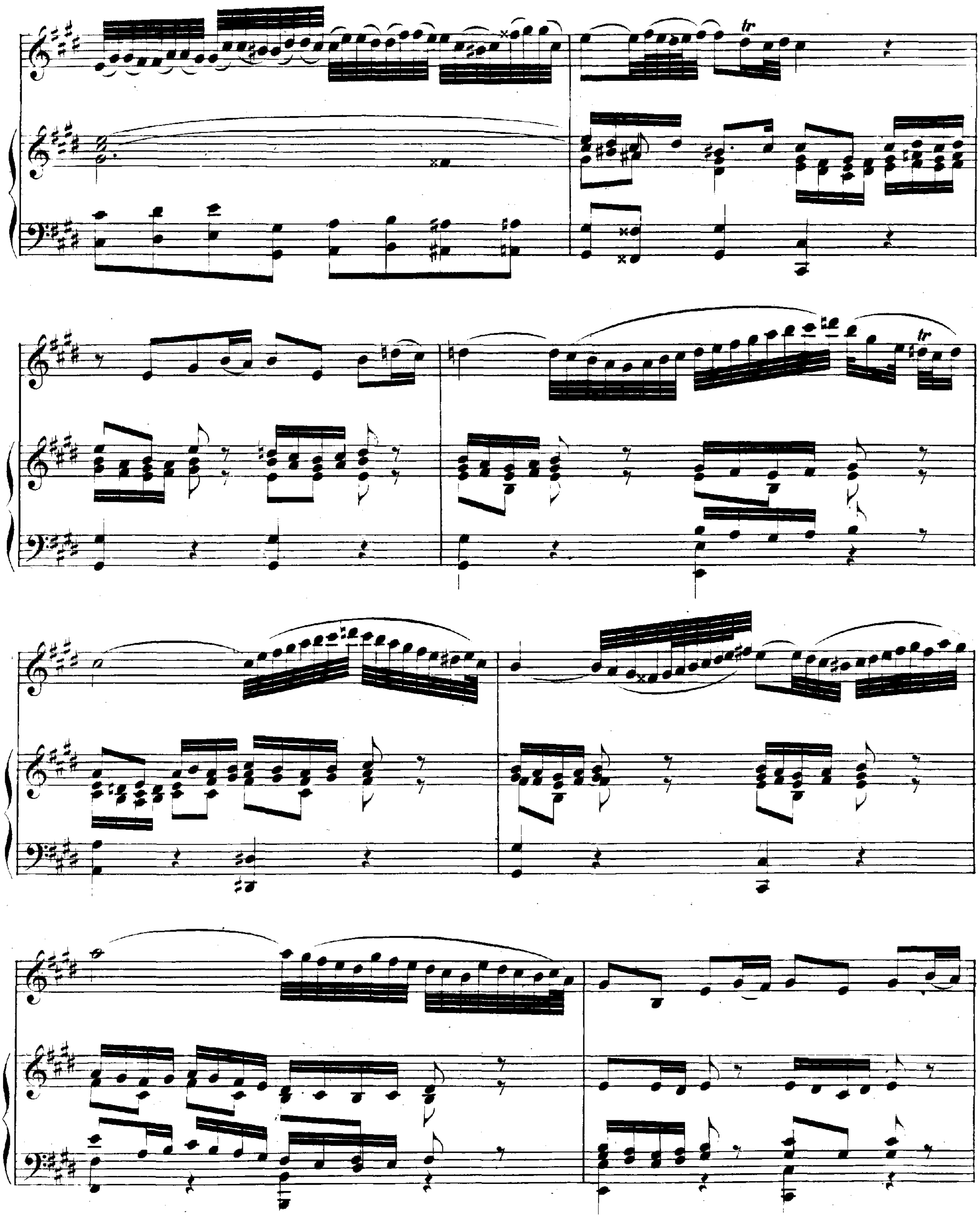


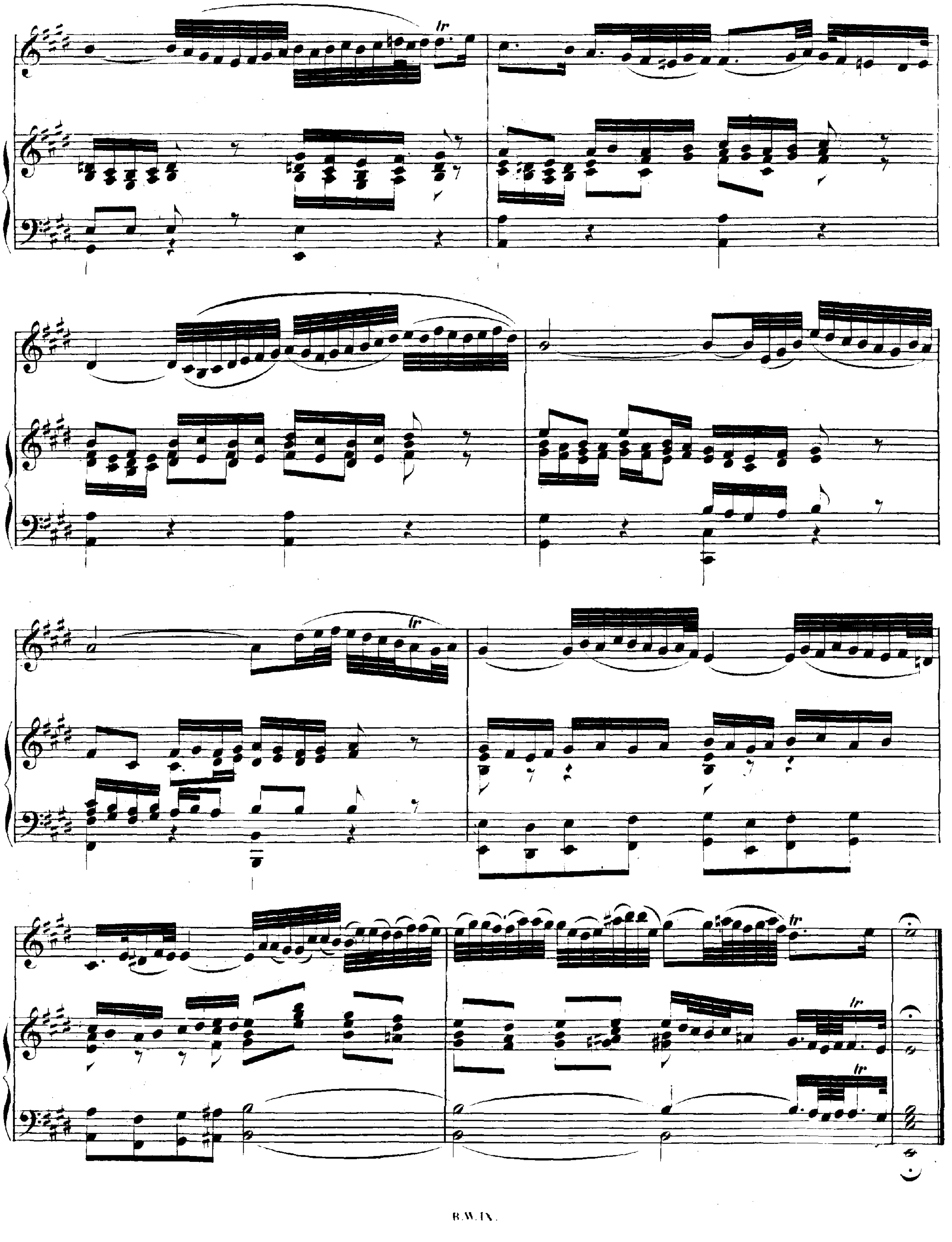


SONATA III.

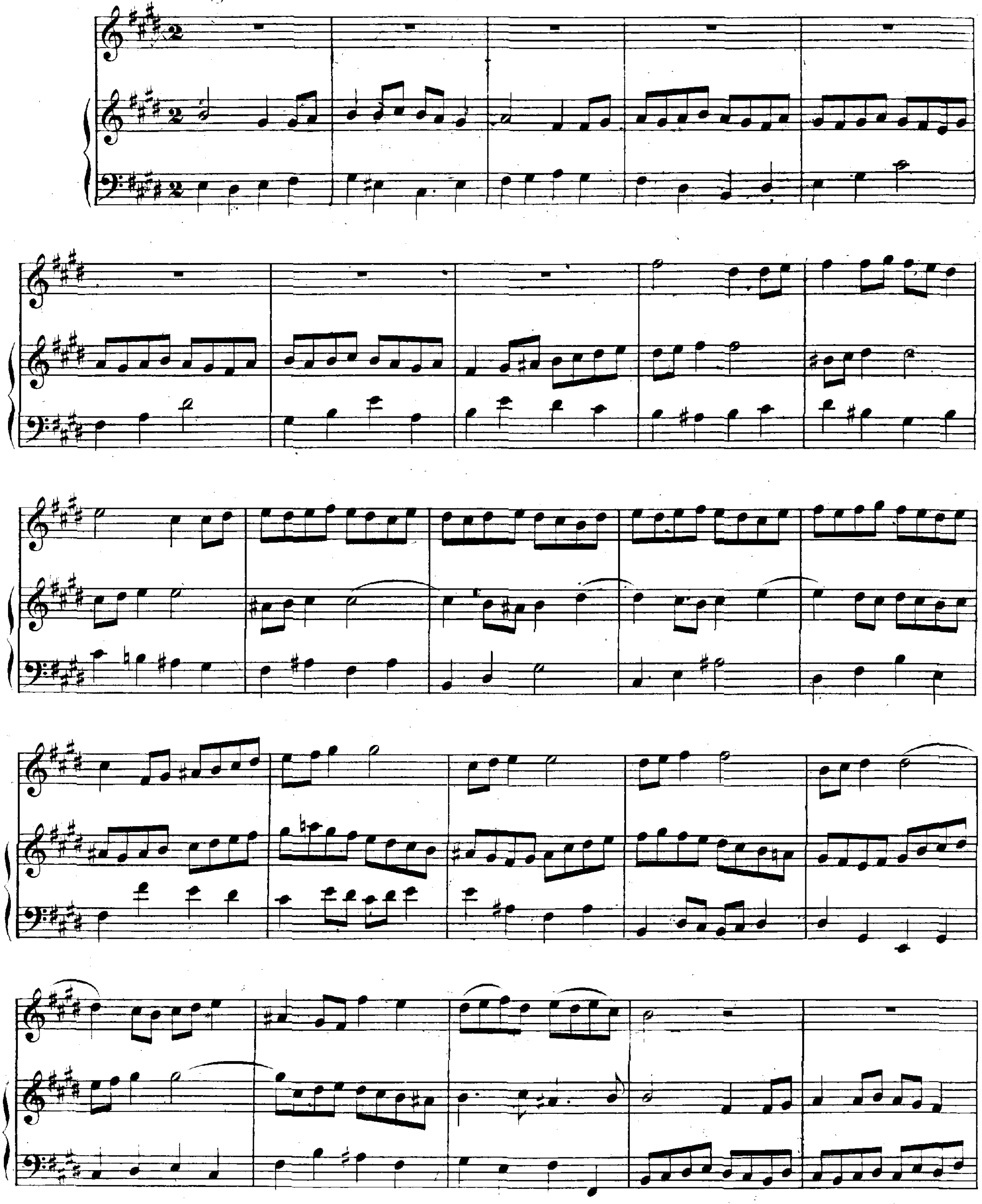


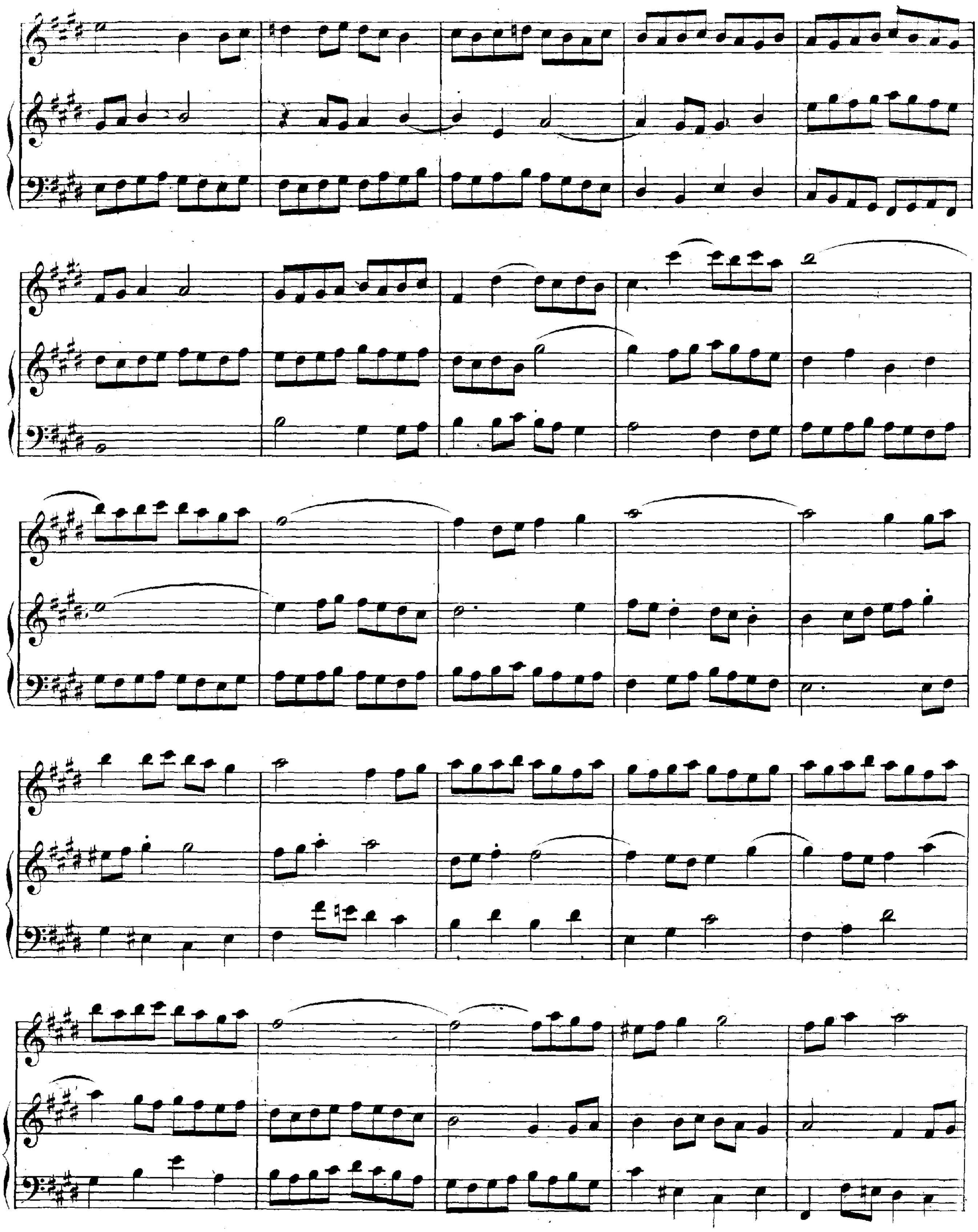


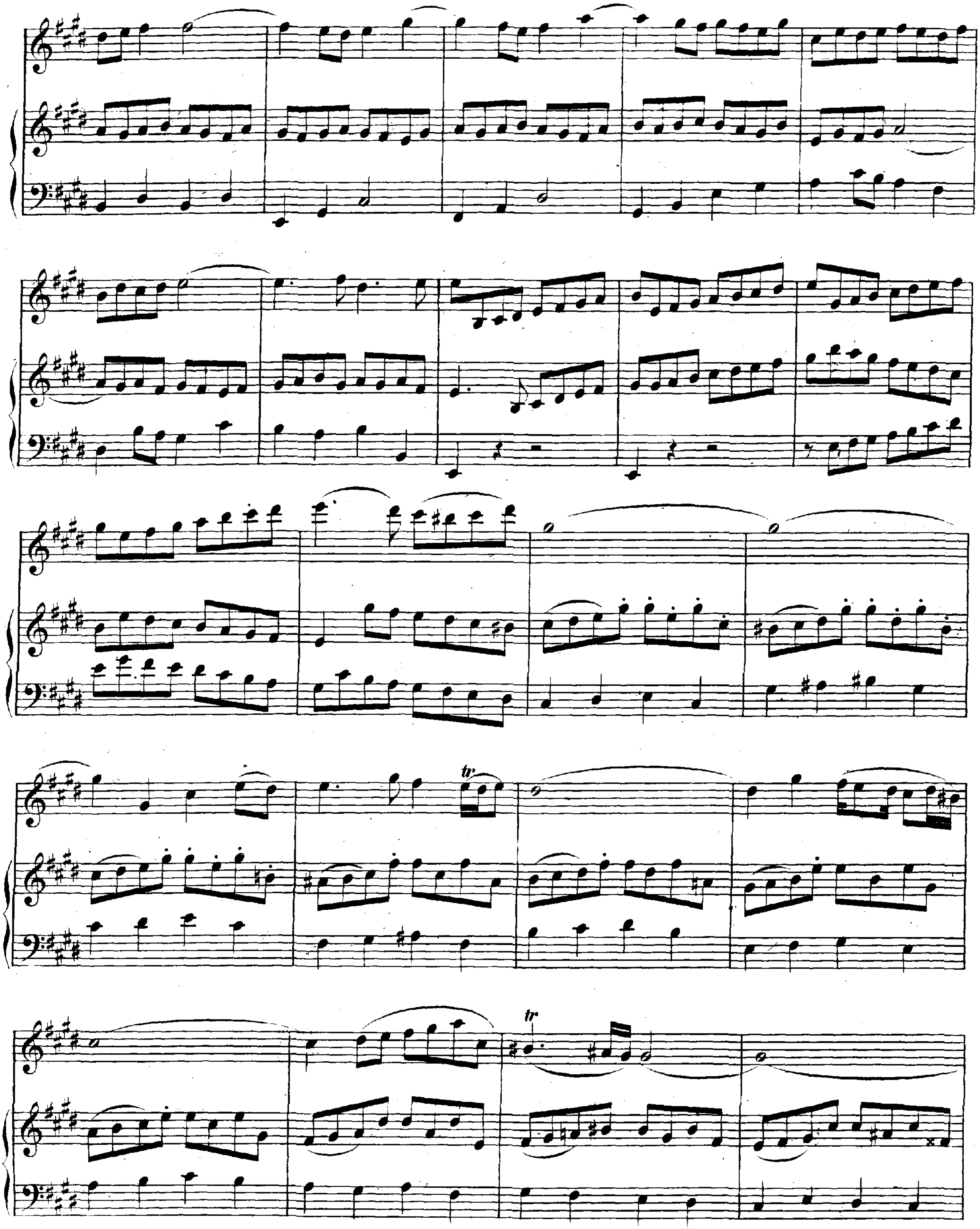

tr
tr

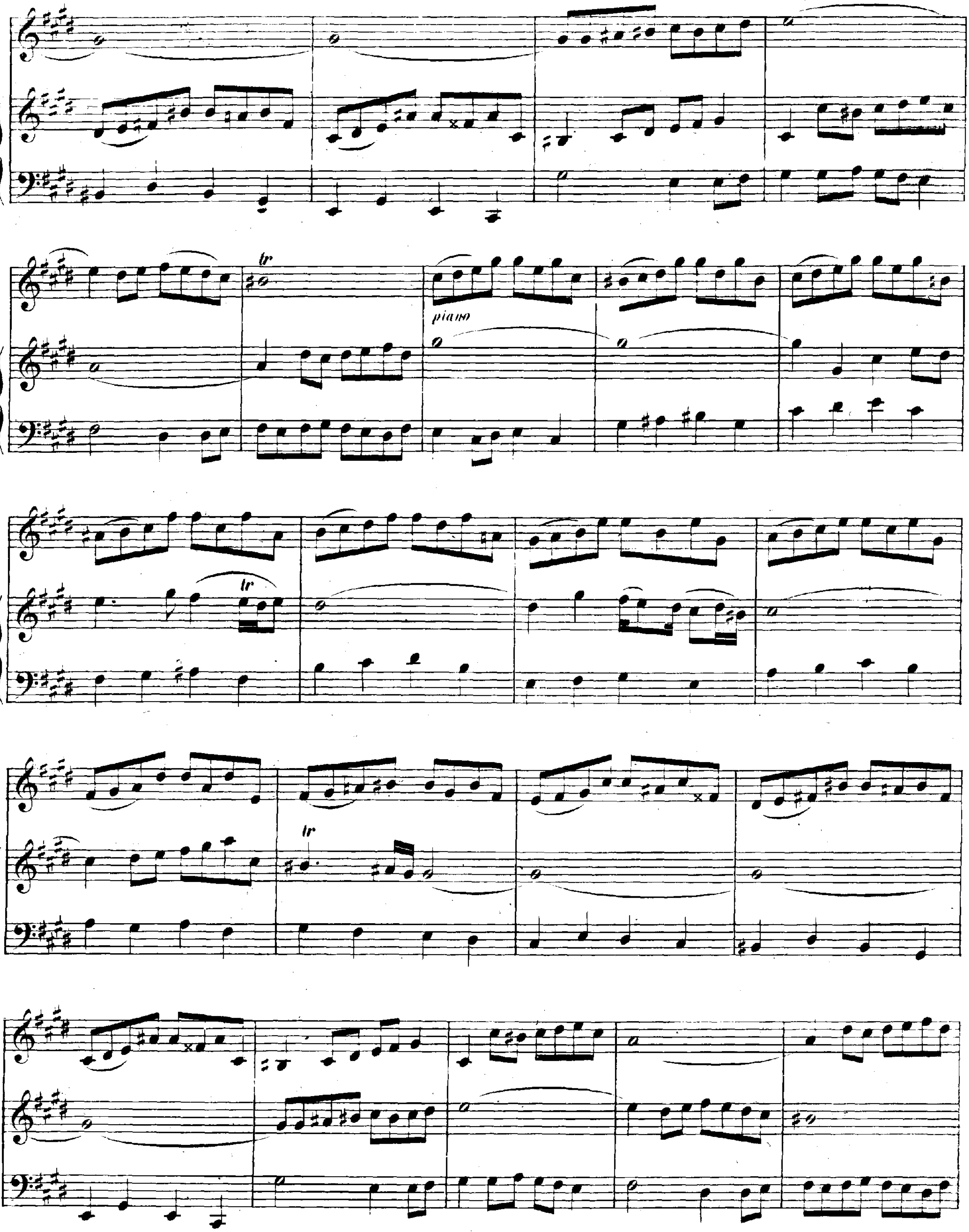


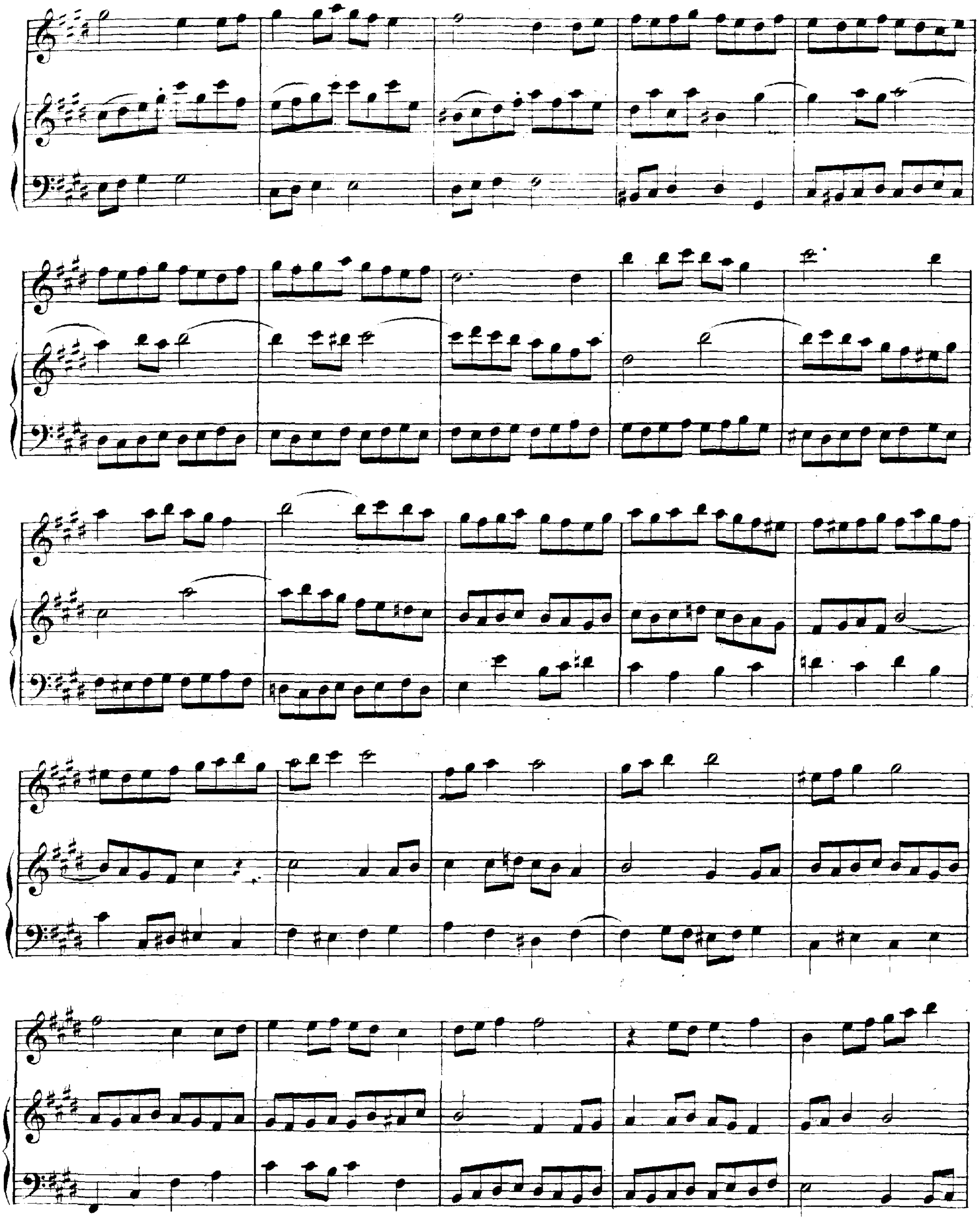
Allegro.

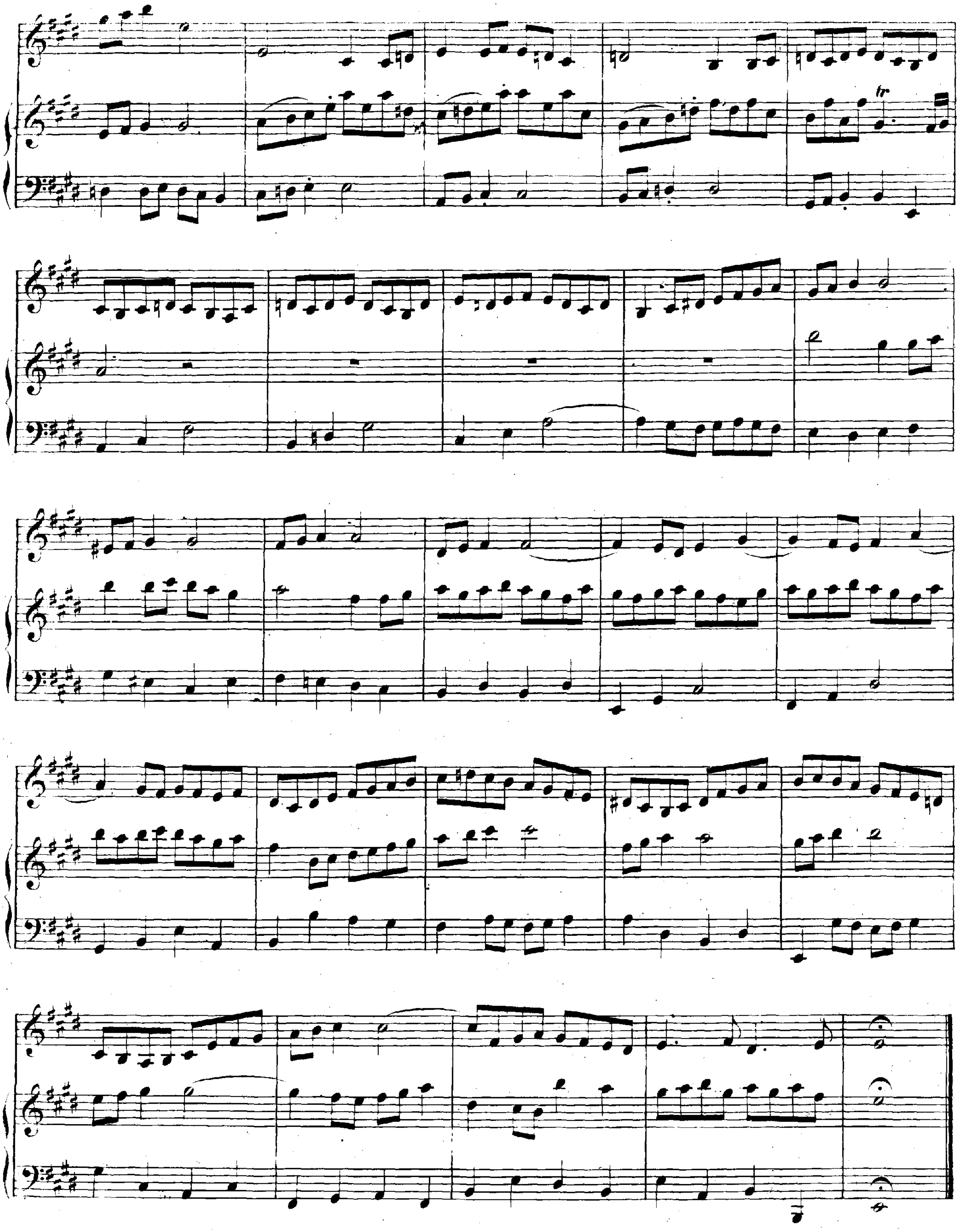




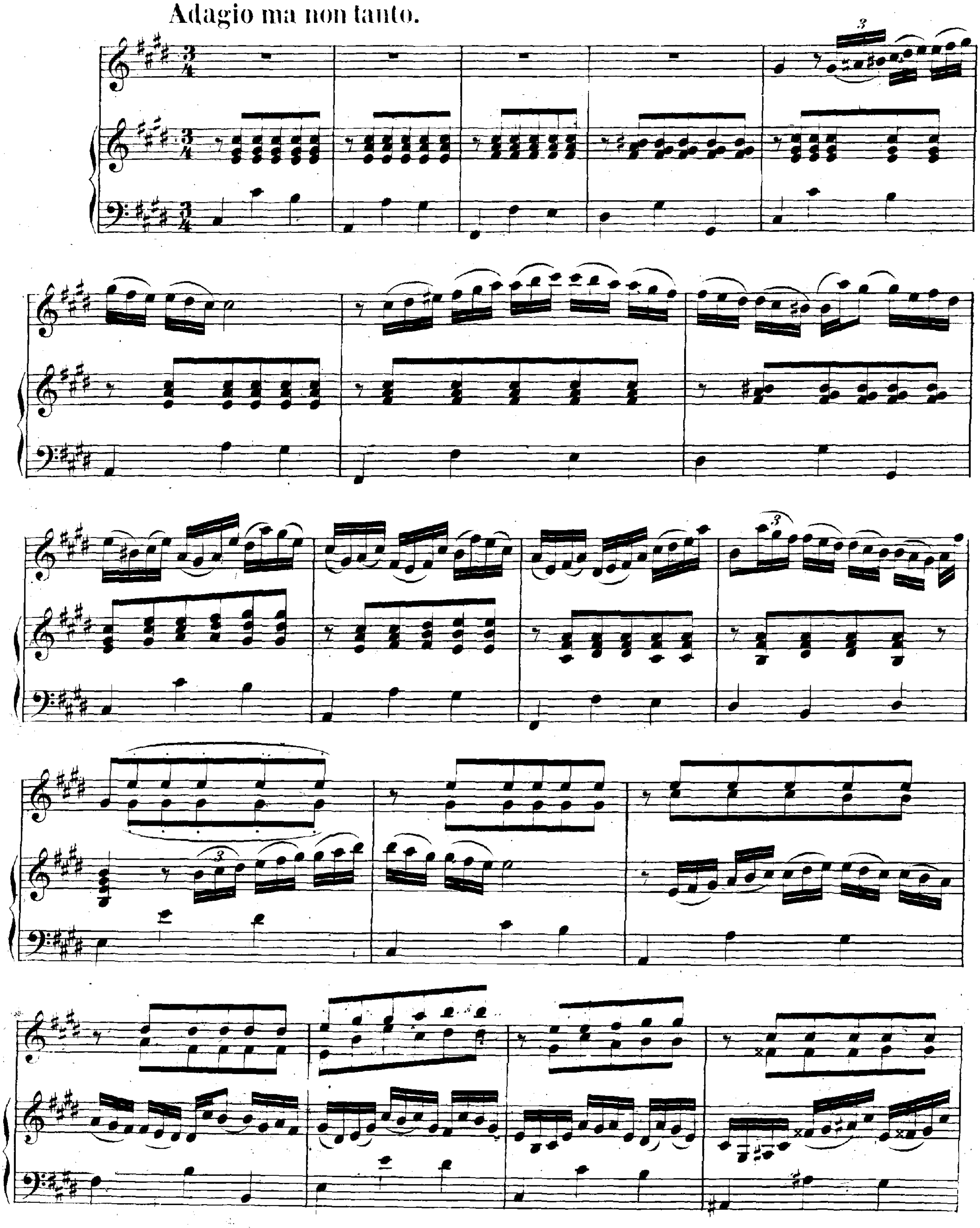

tr
tr

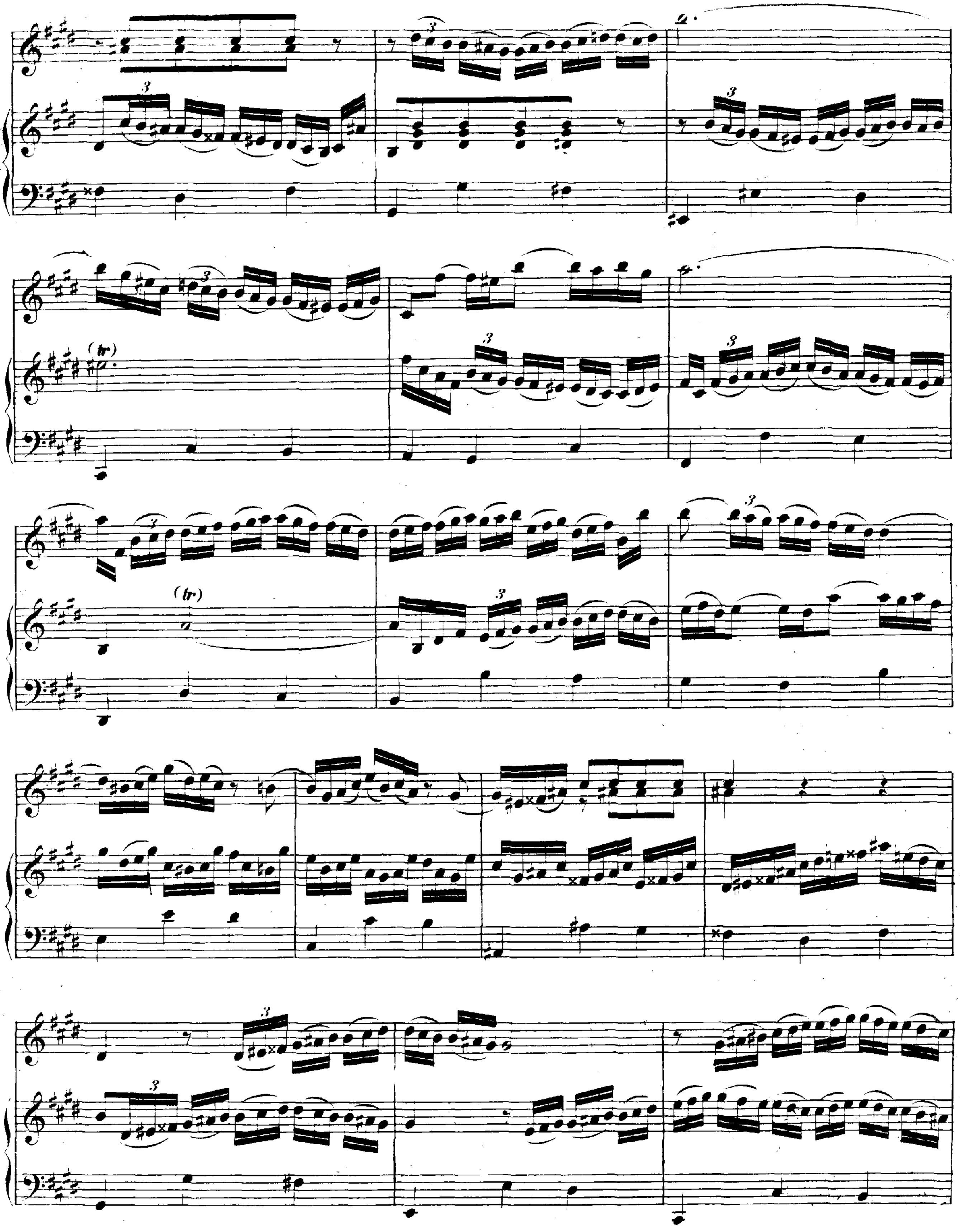

tr
piano
tr
tr

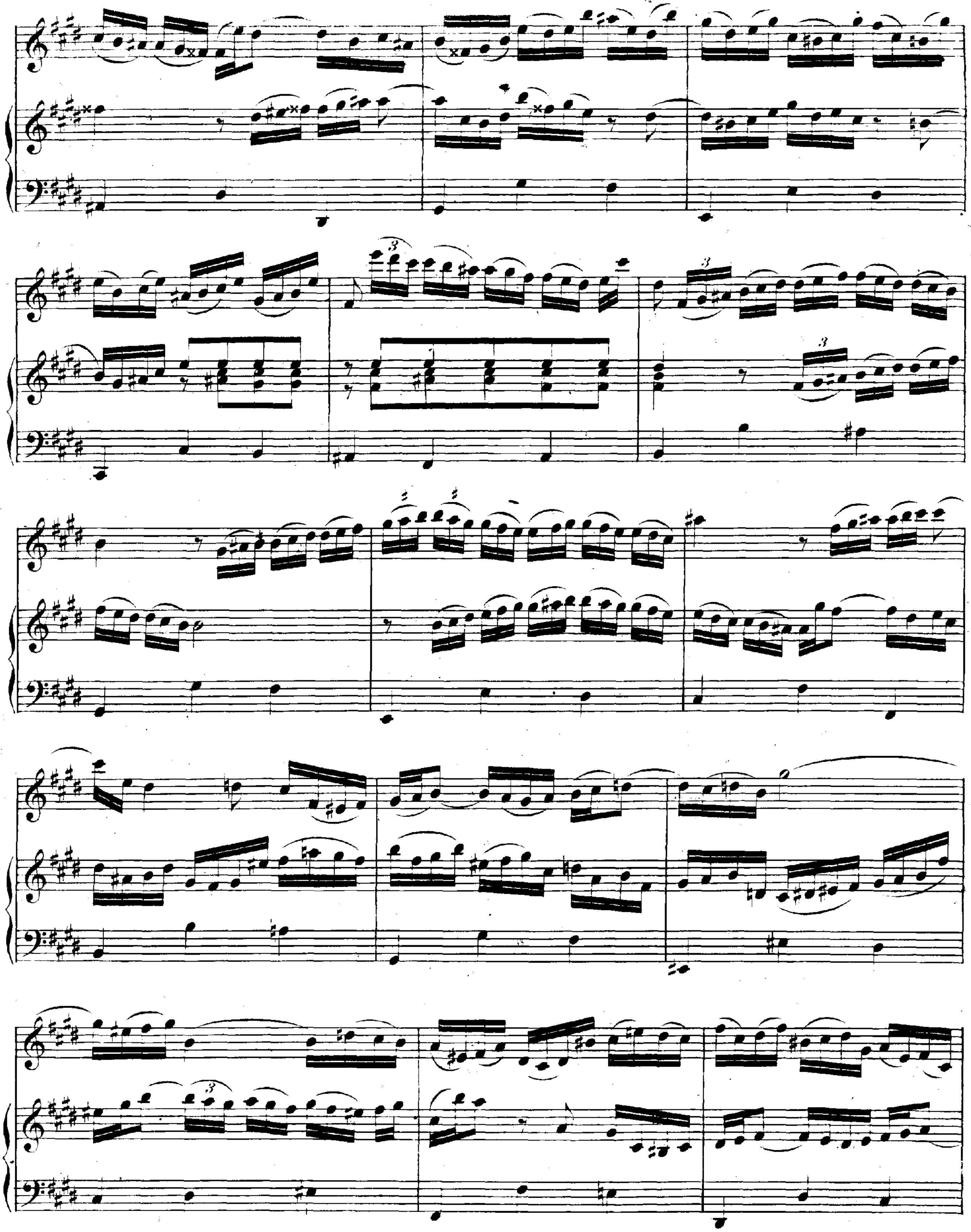


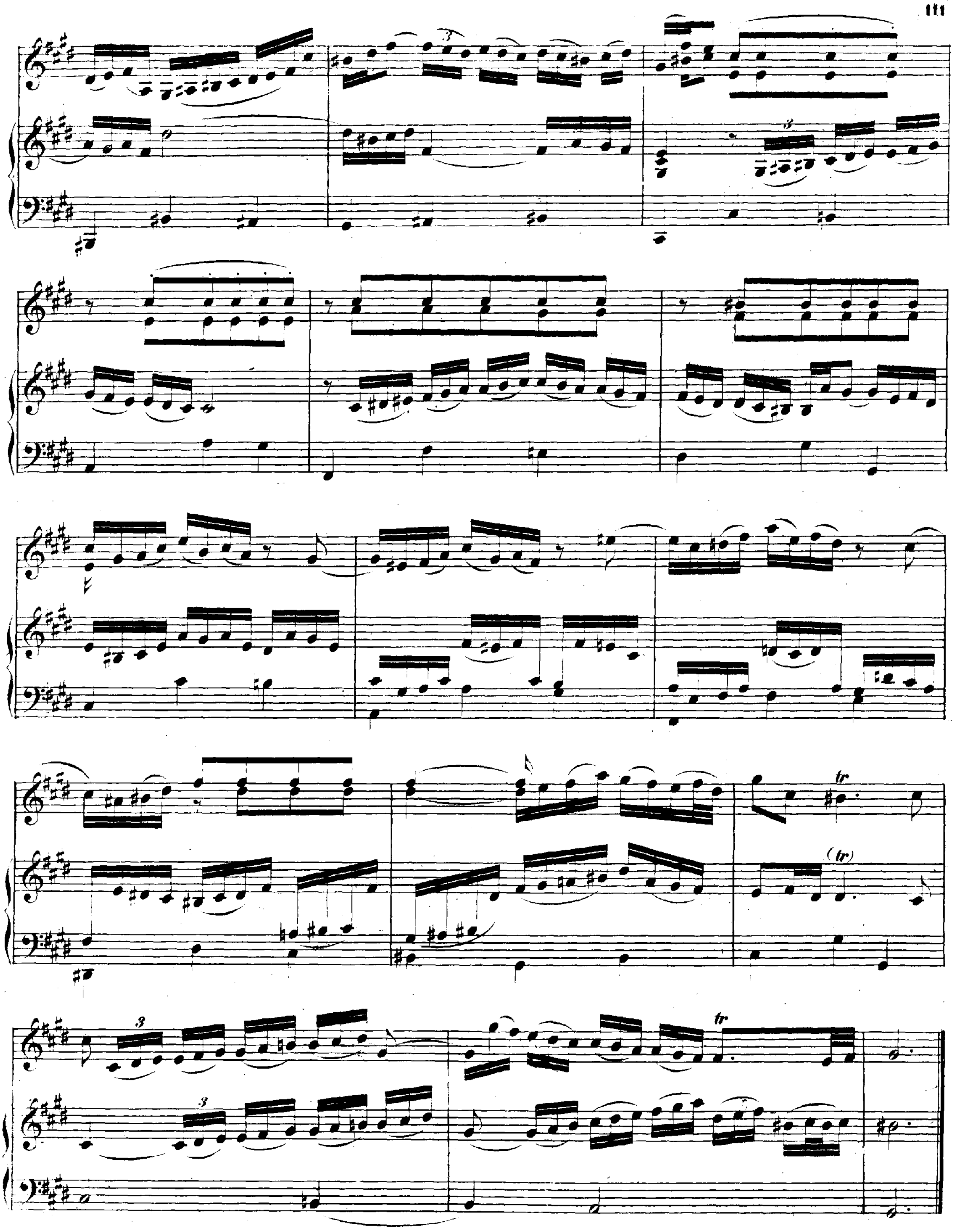


Adagio ma non tanto.

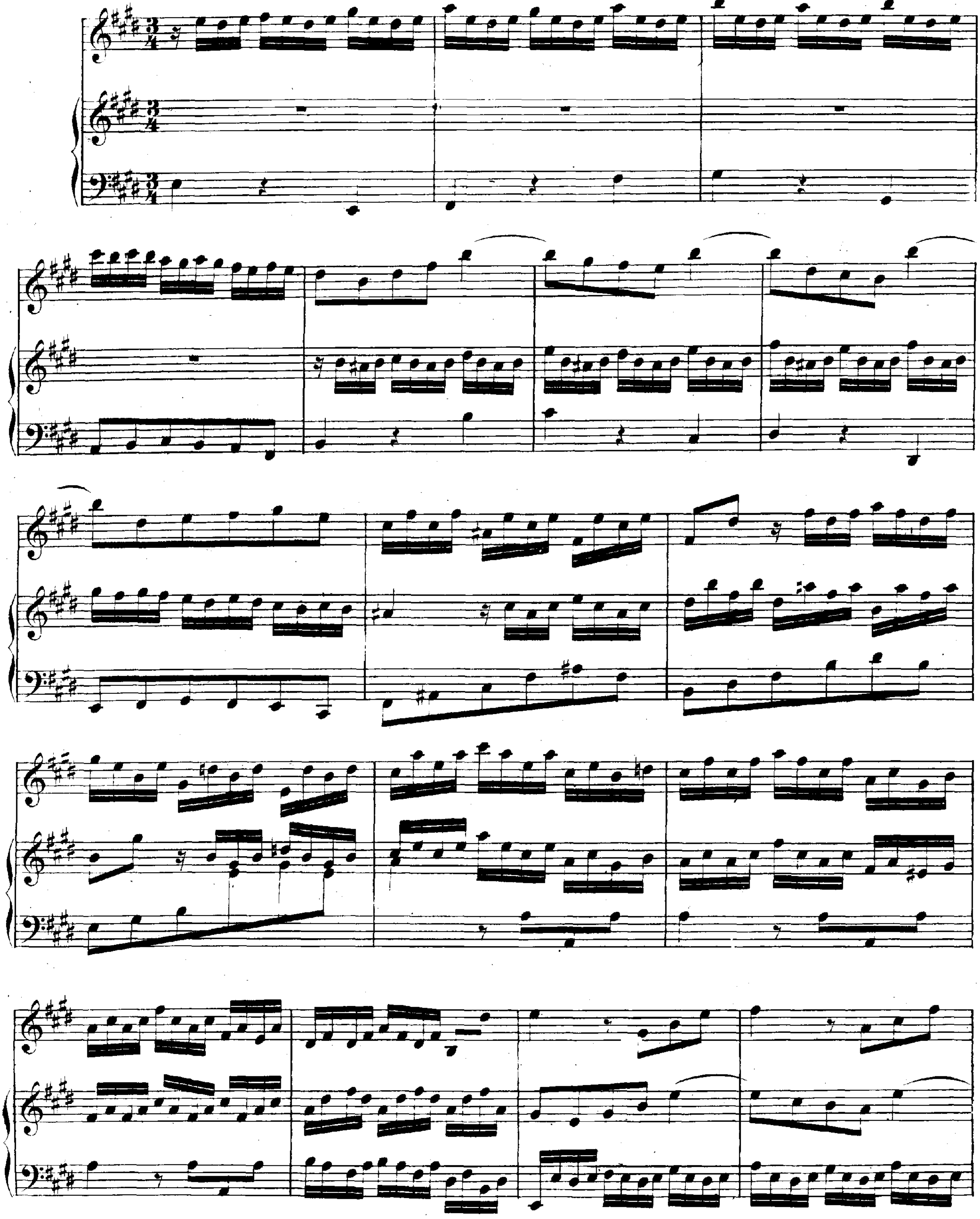


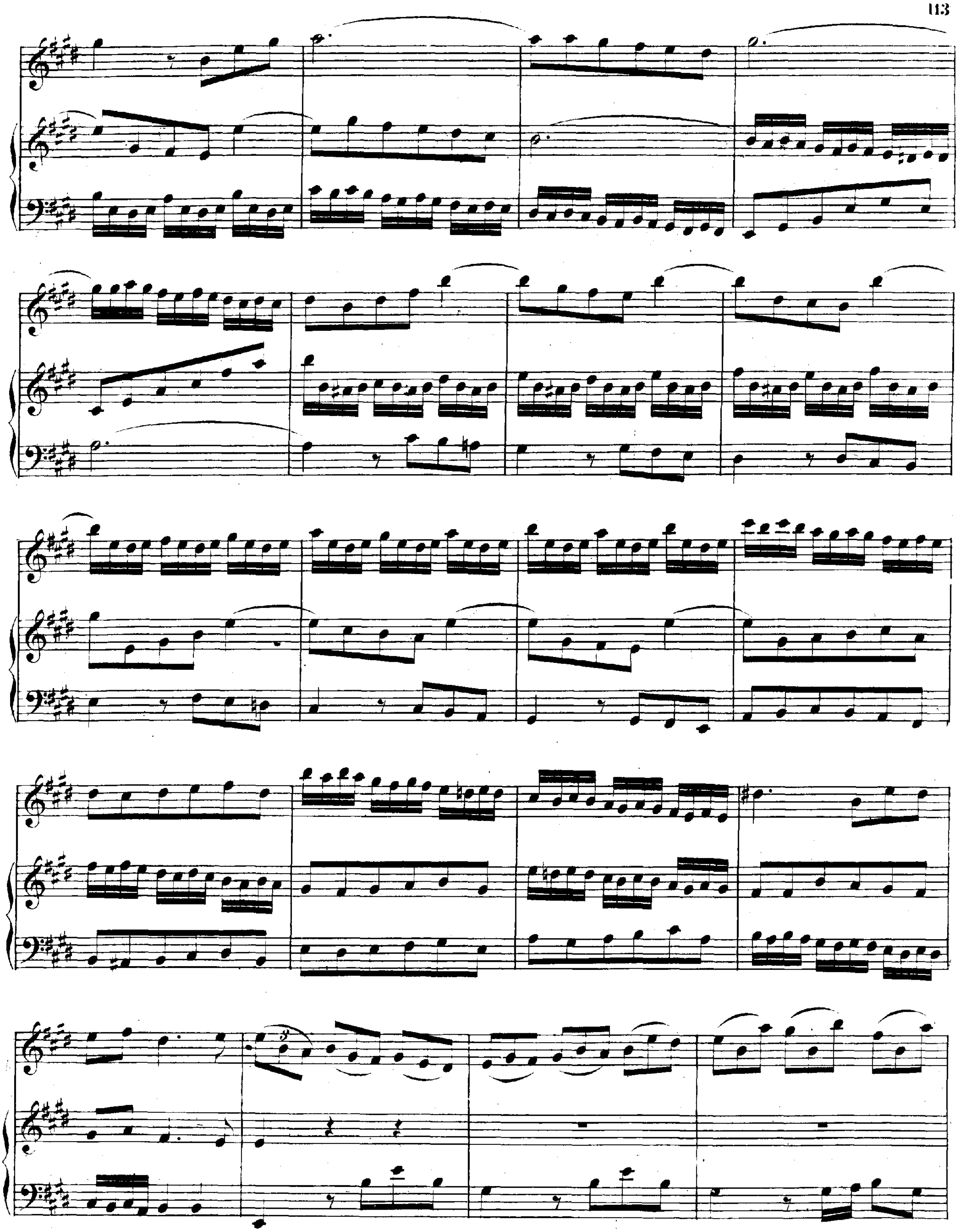

(tr)
(tr)

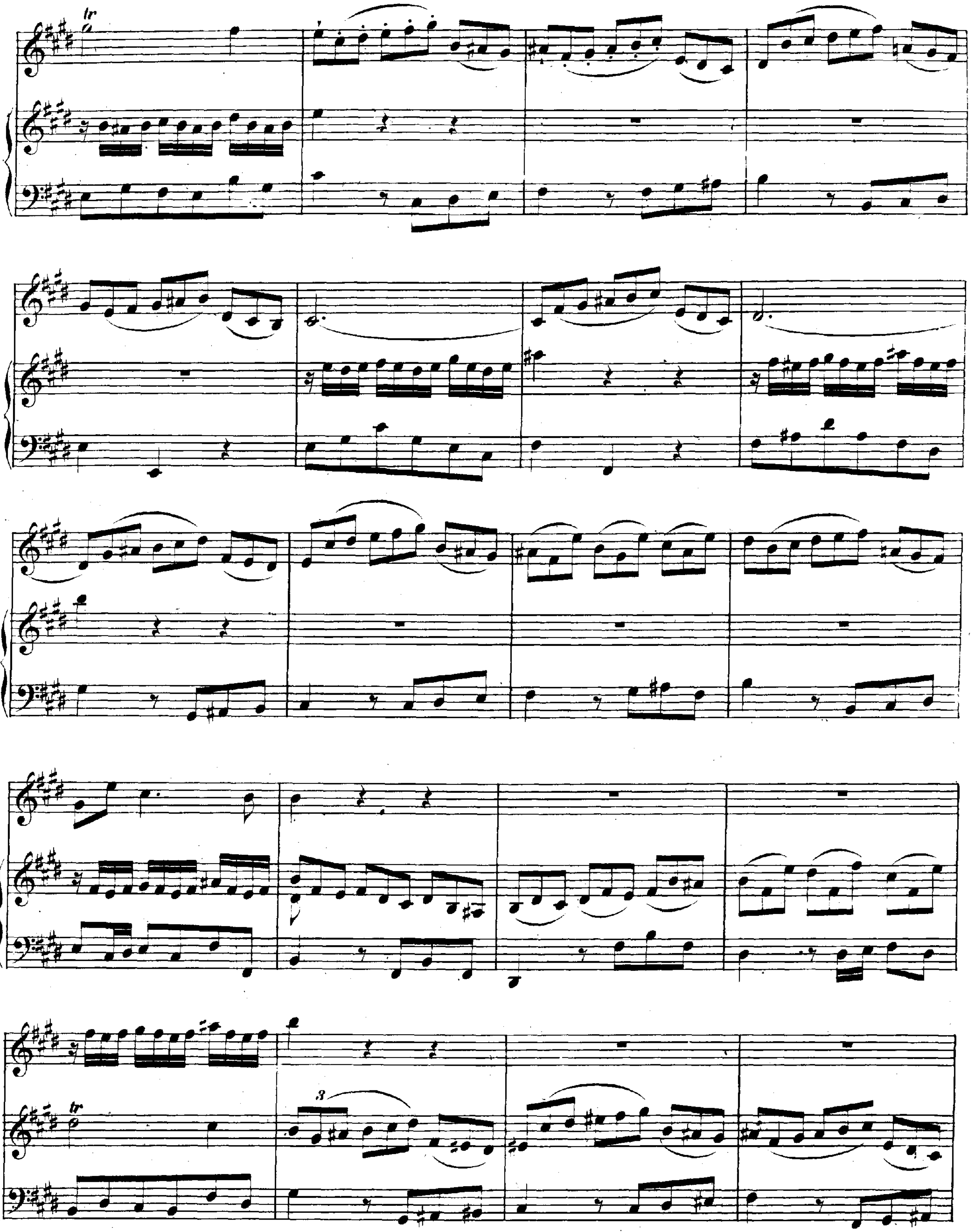


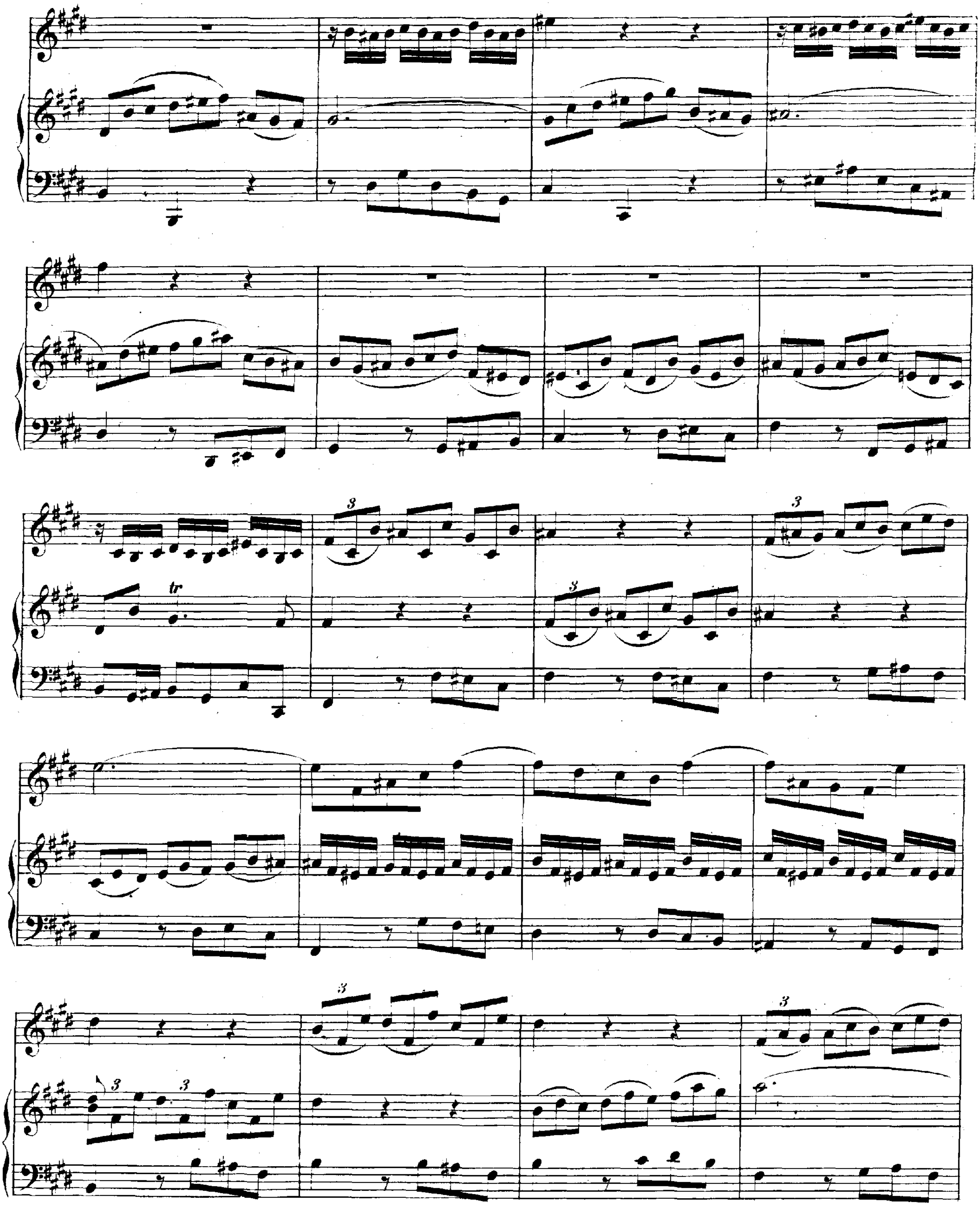


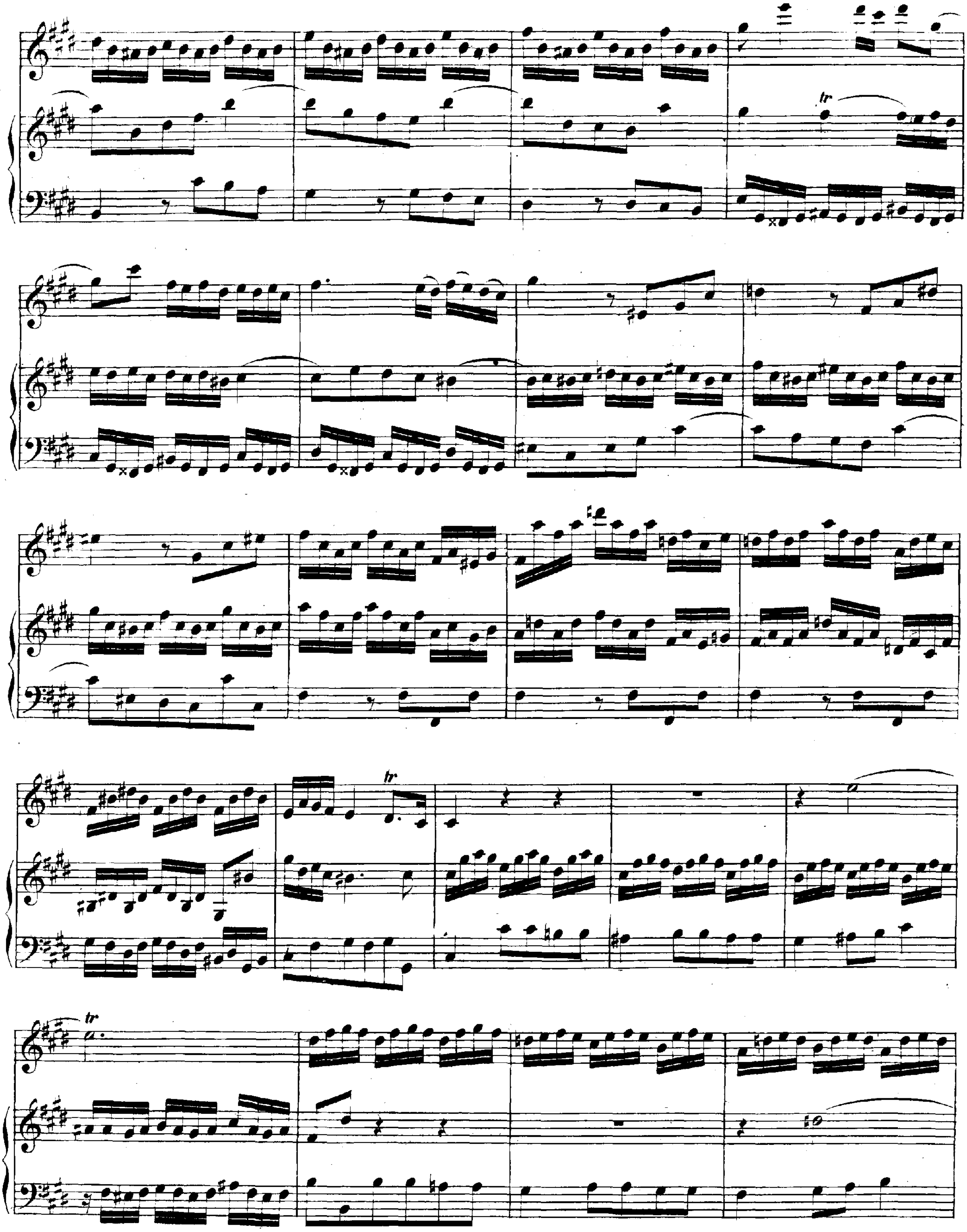
Allegro.

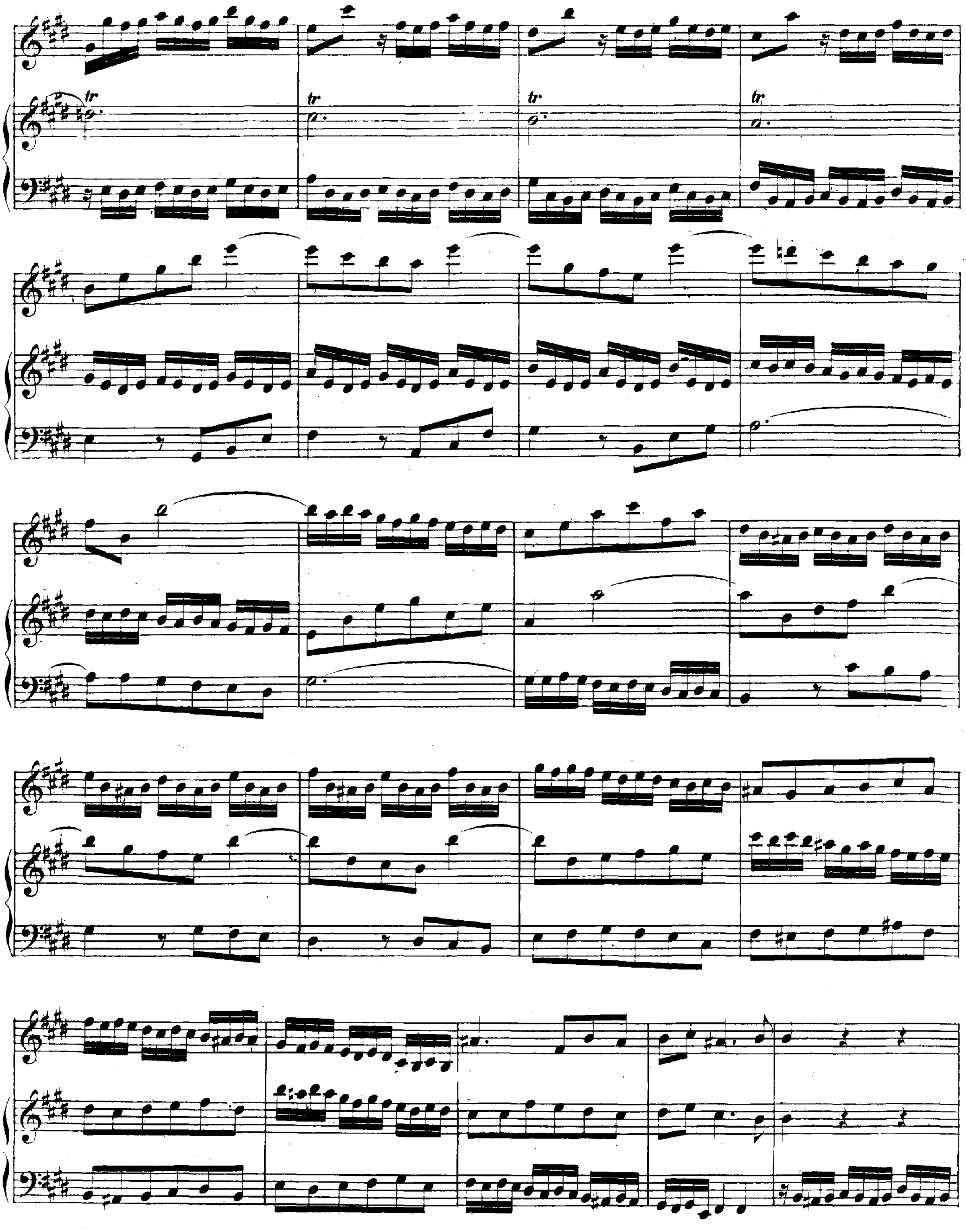


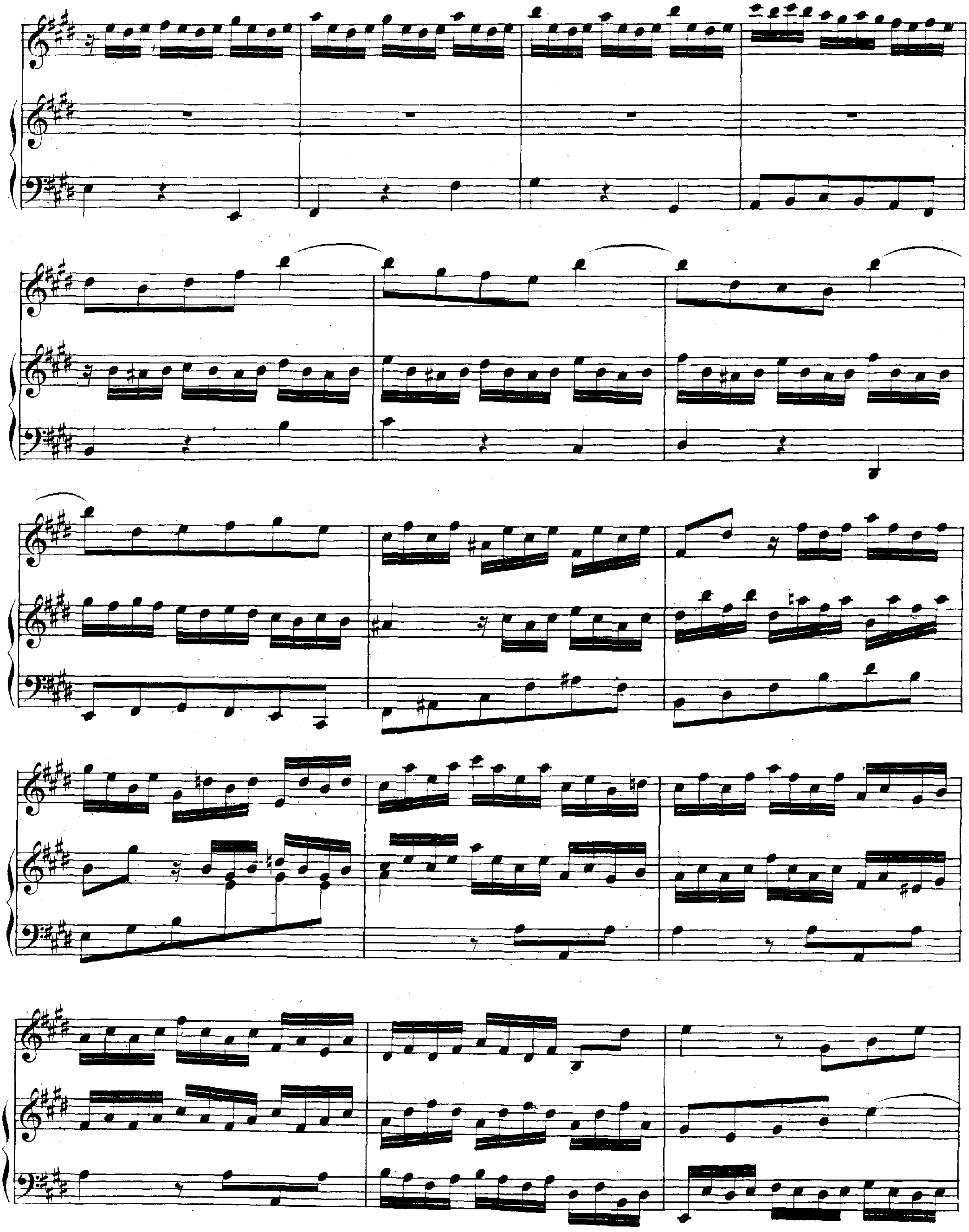


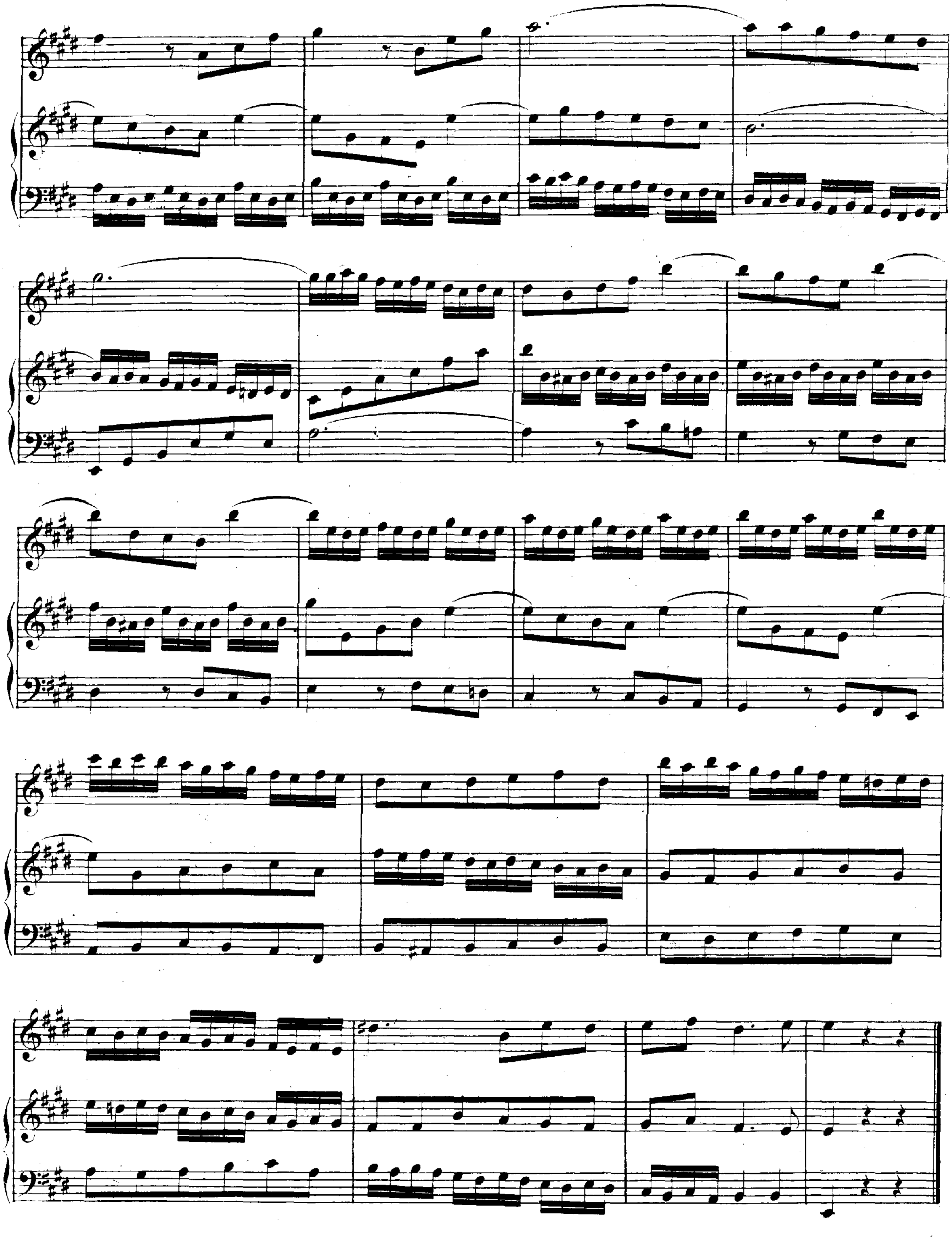

tr
tr
3







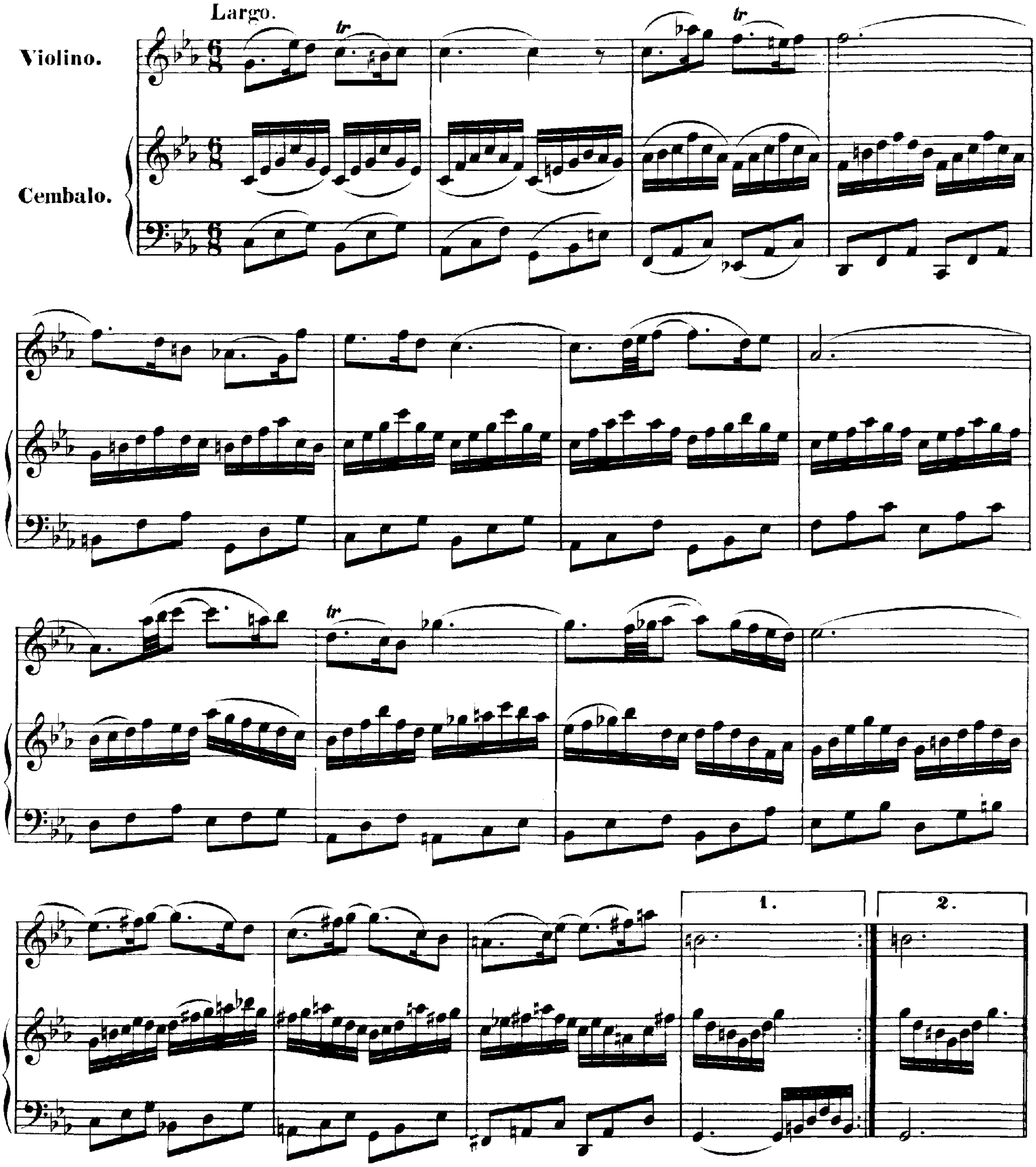


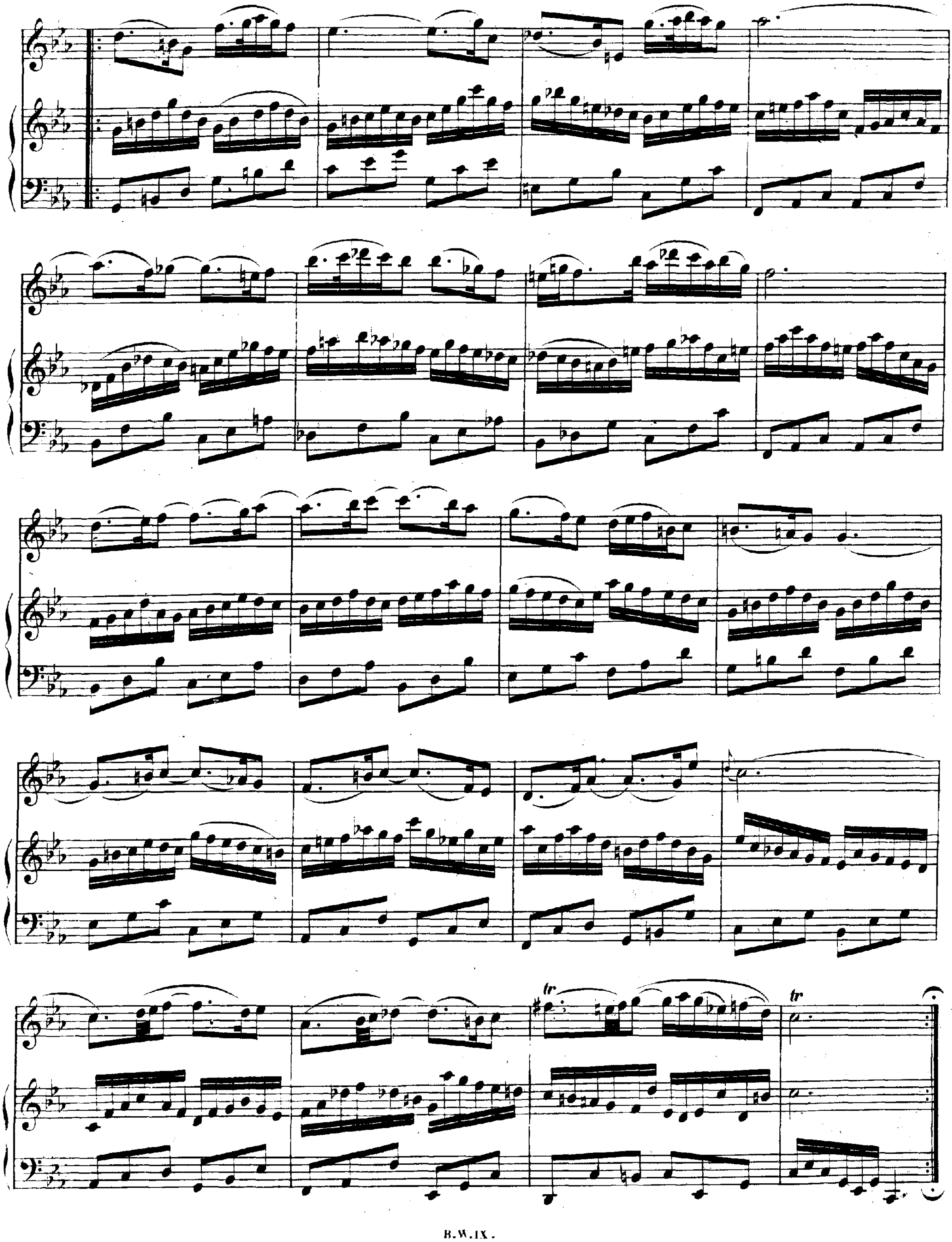


SONATA IV.

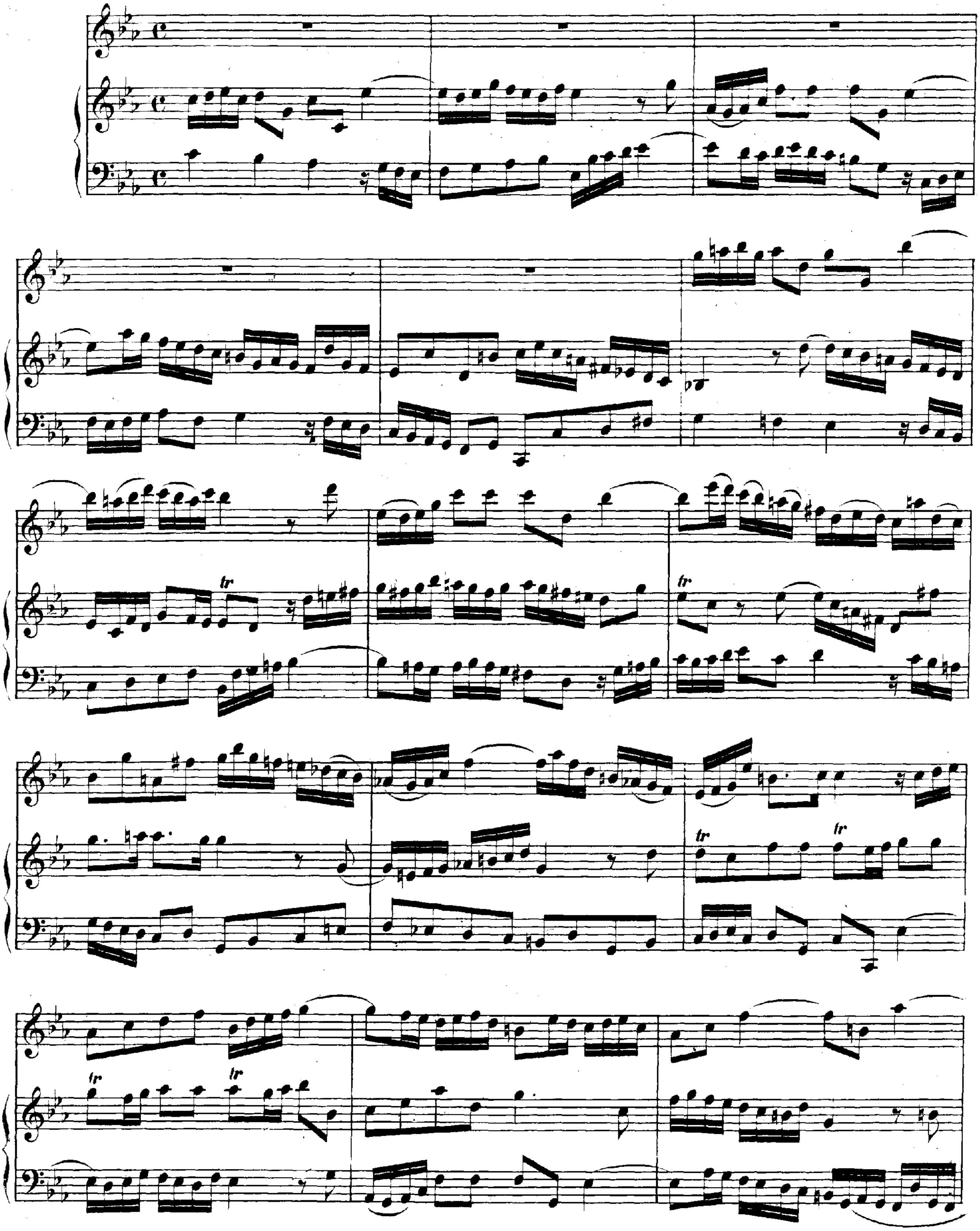
Siciliano.

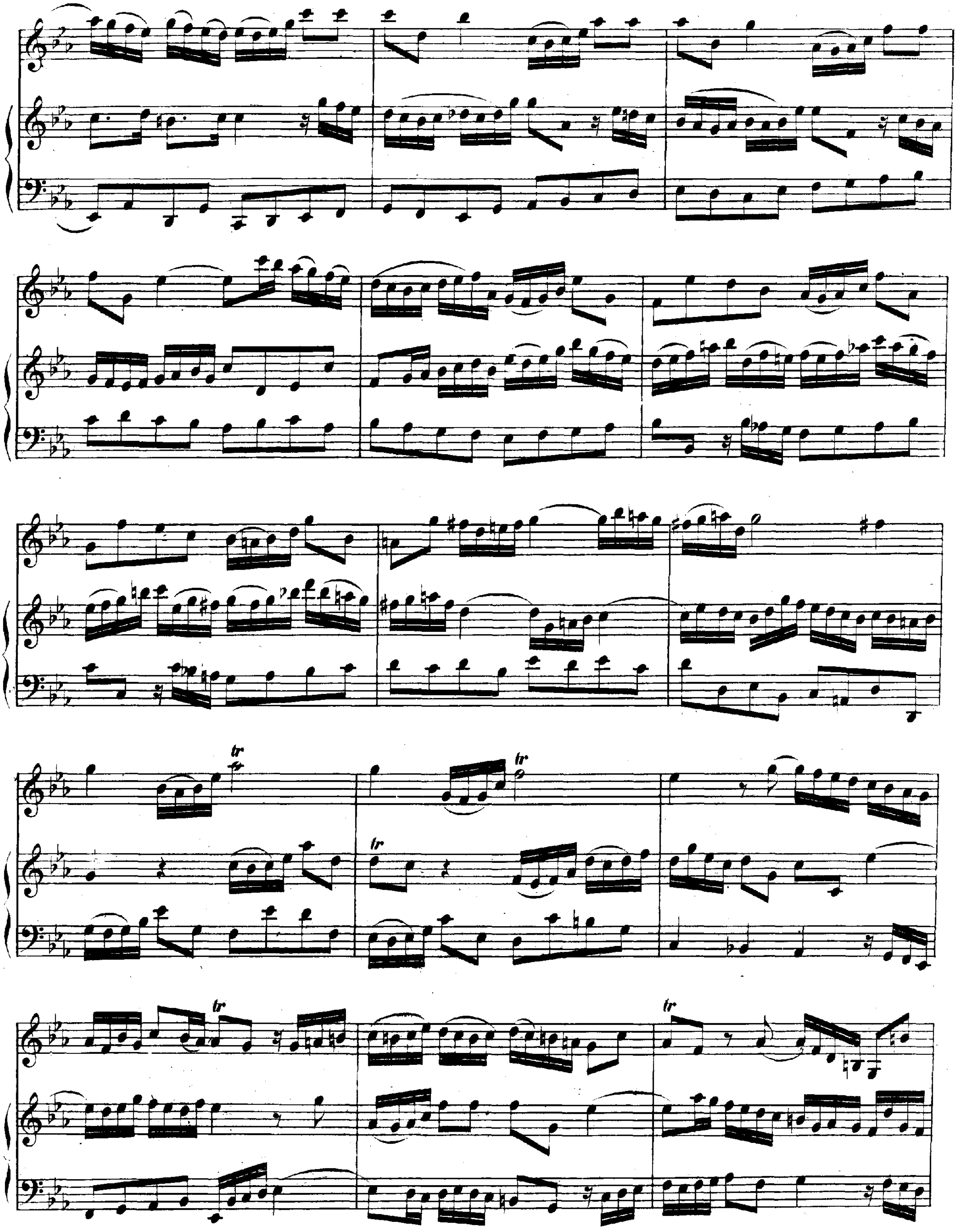
Largo.

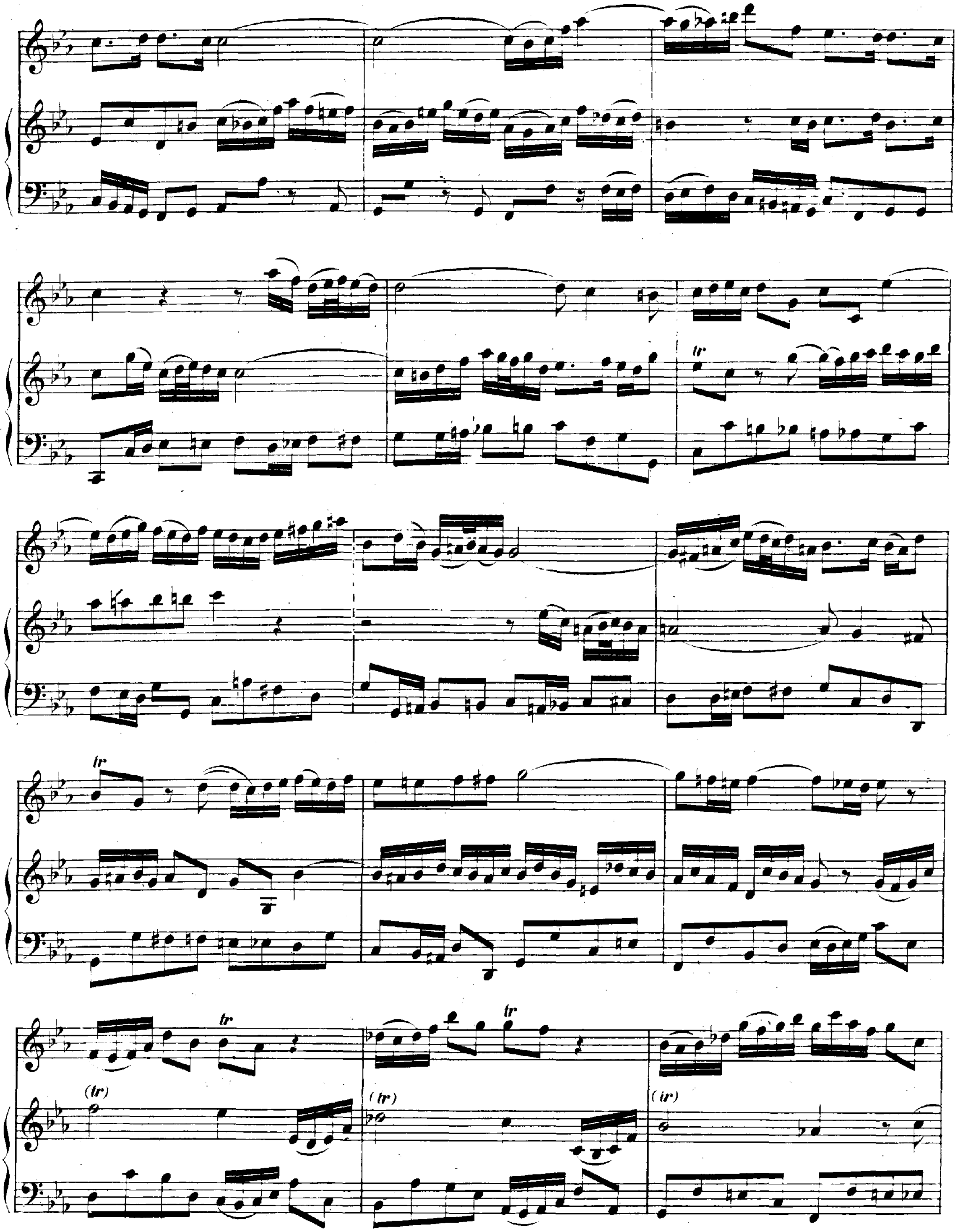


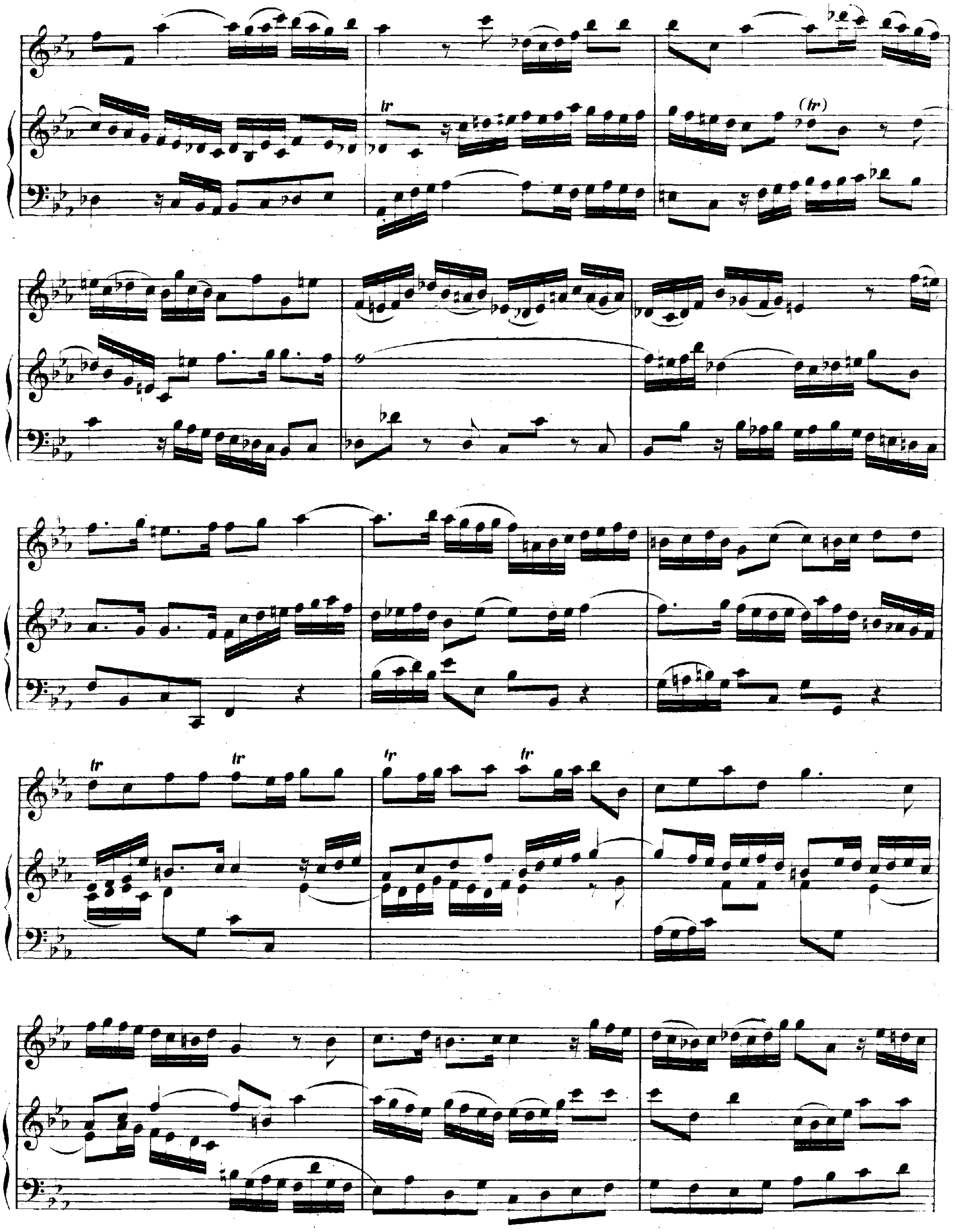

tr
tr

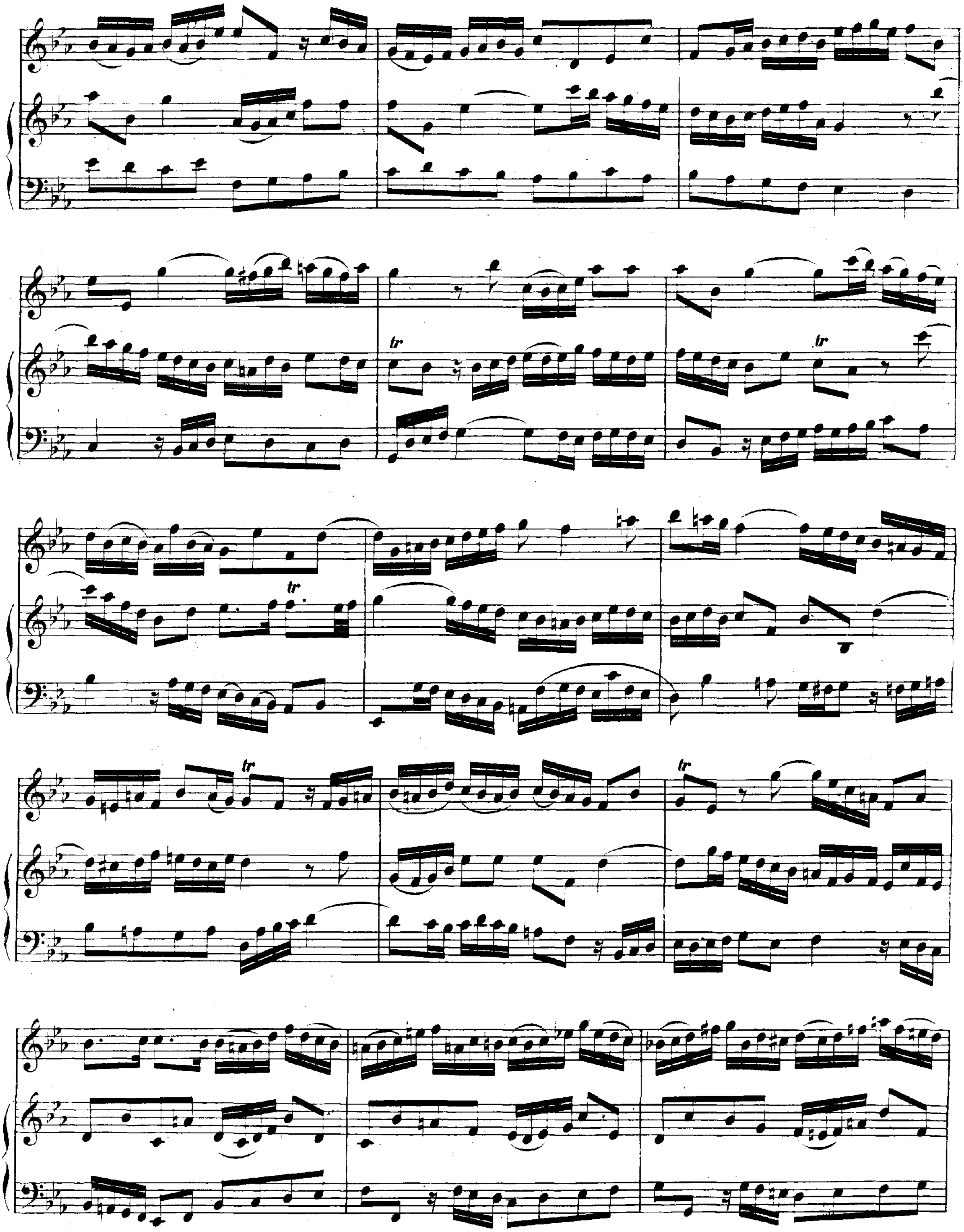
Allegro.

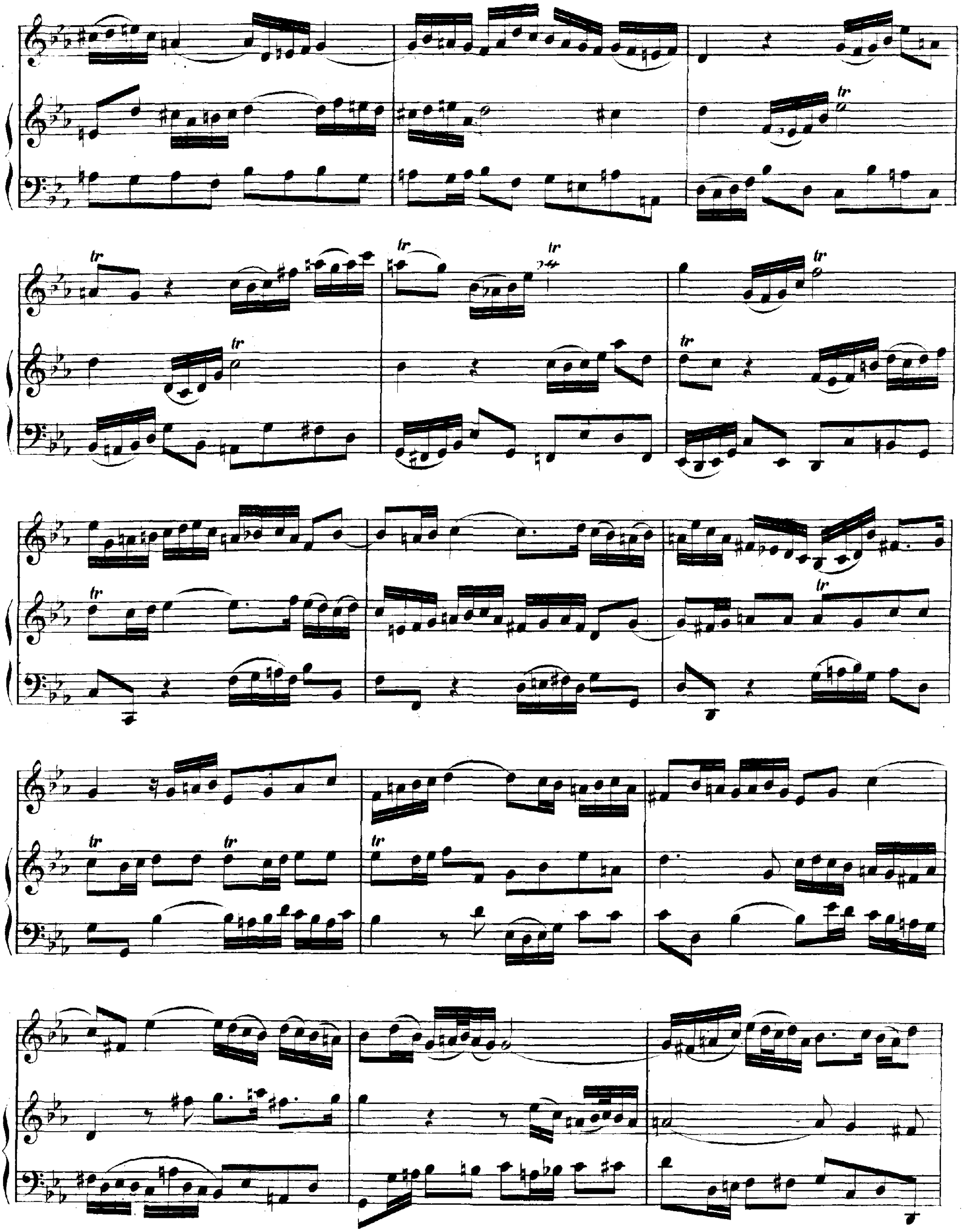


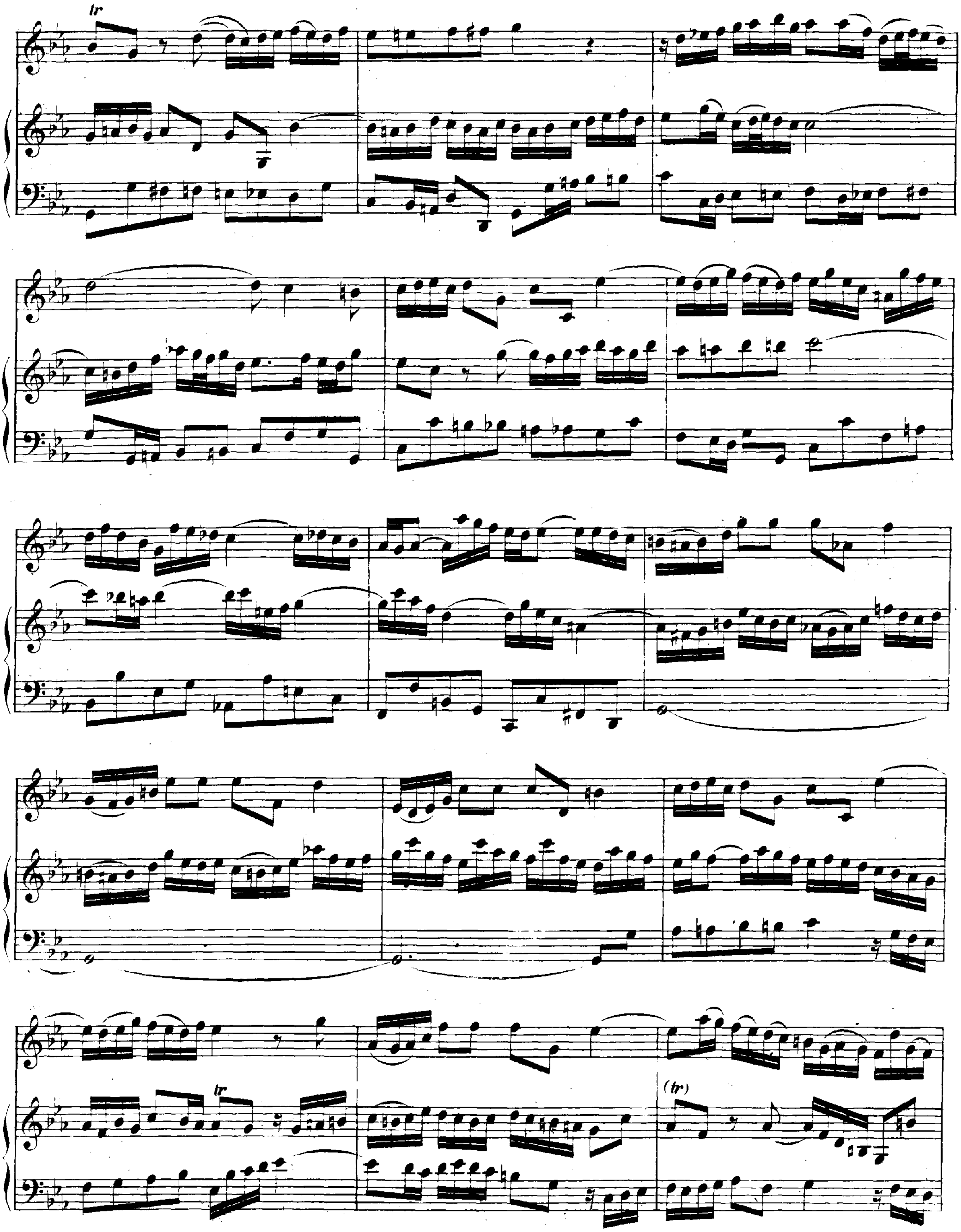

tr
tr
tr
tr
tr

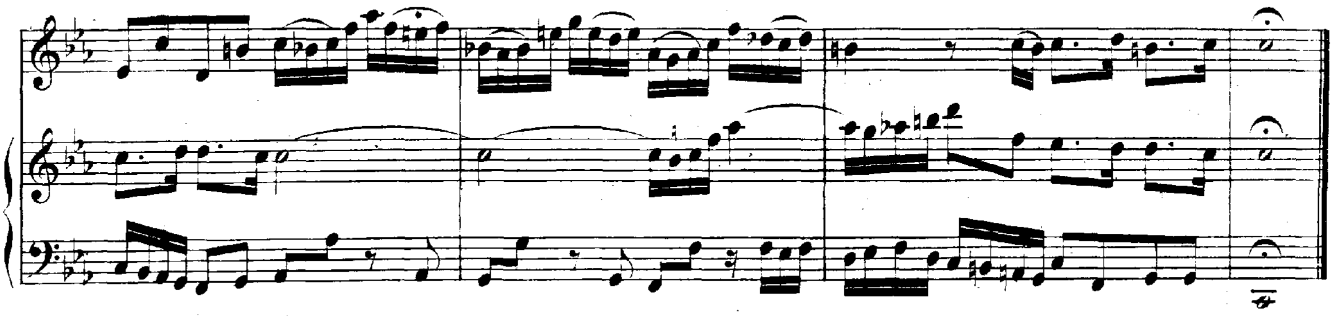




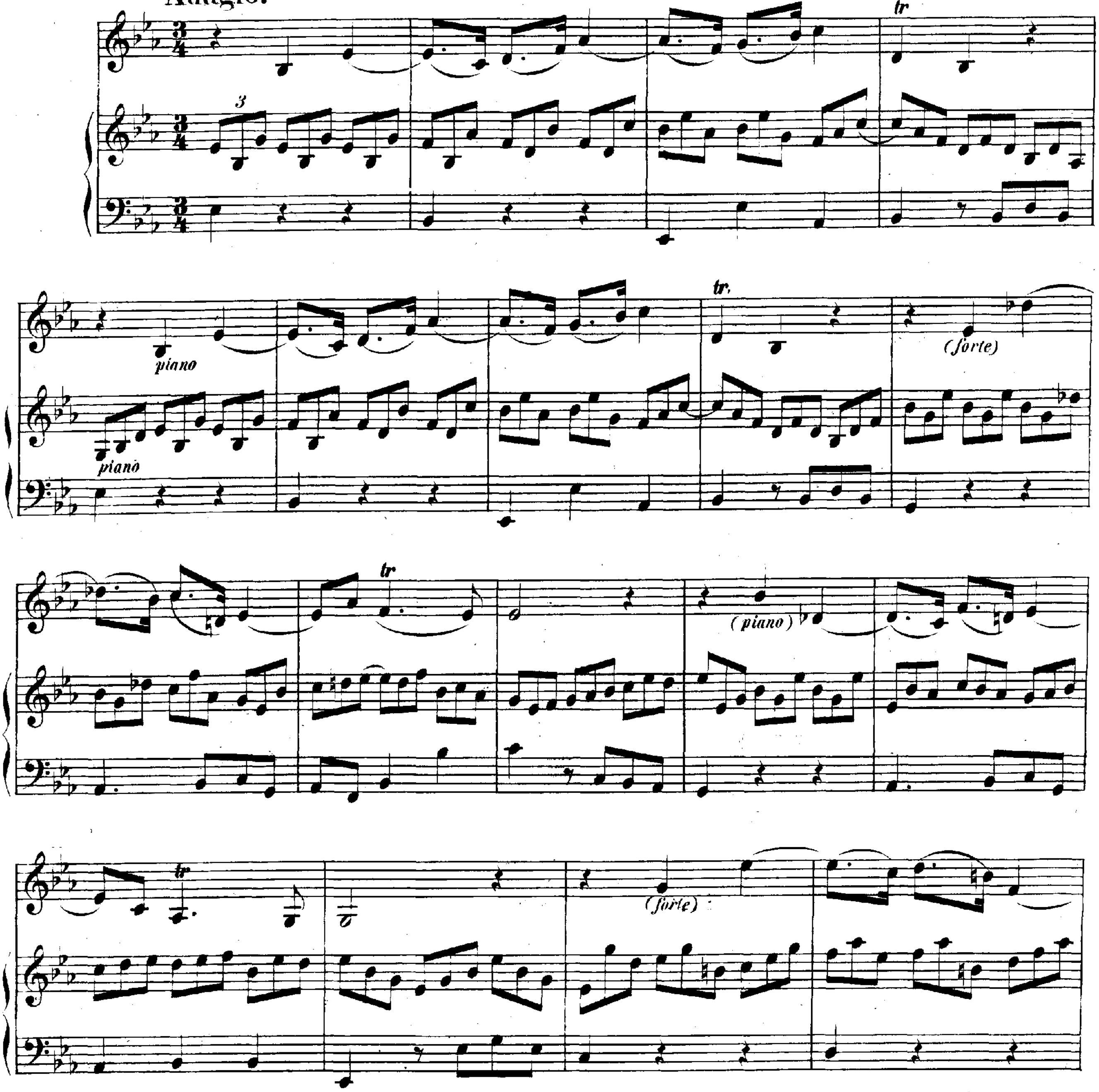


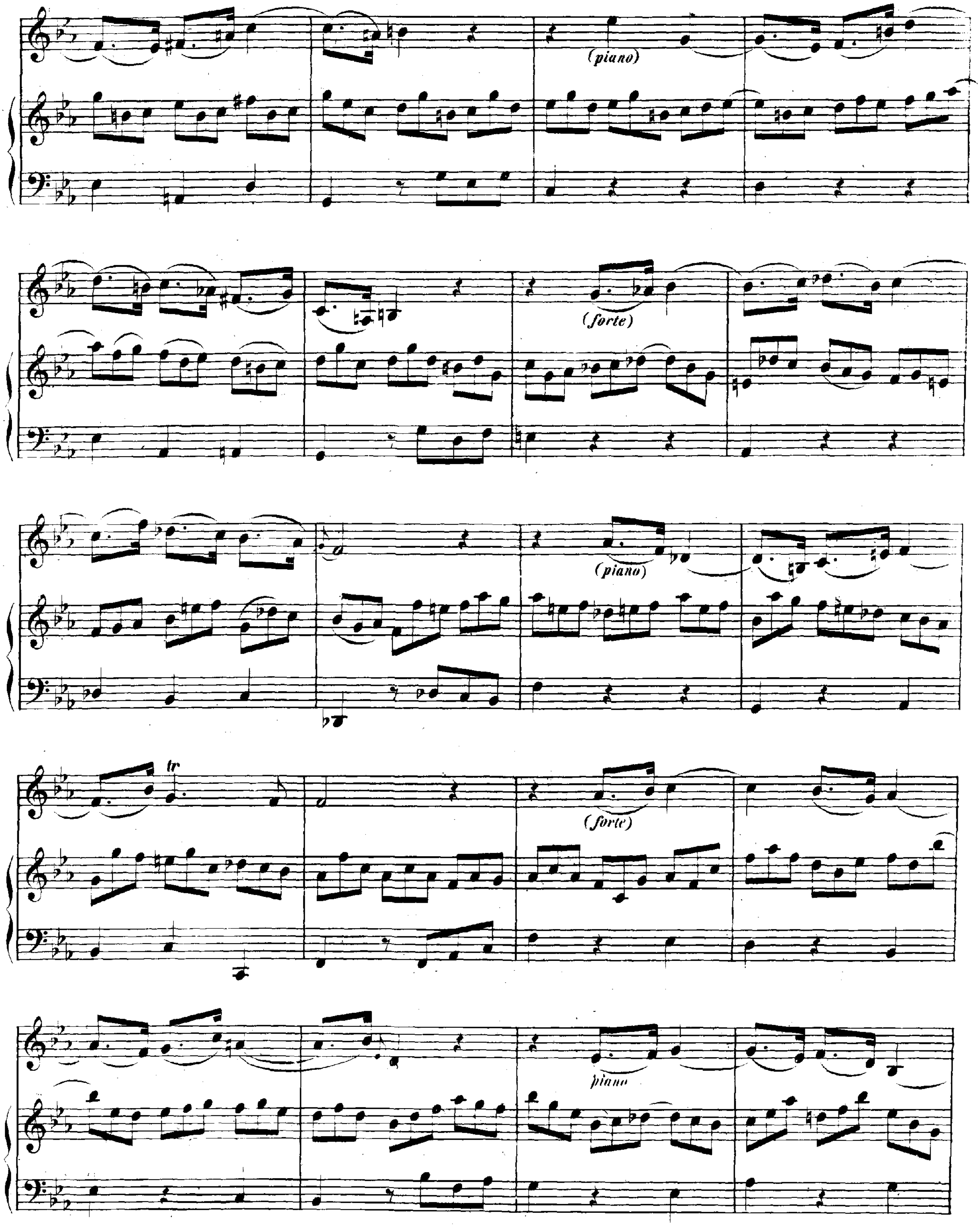


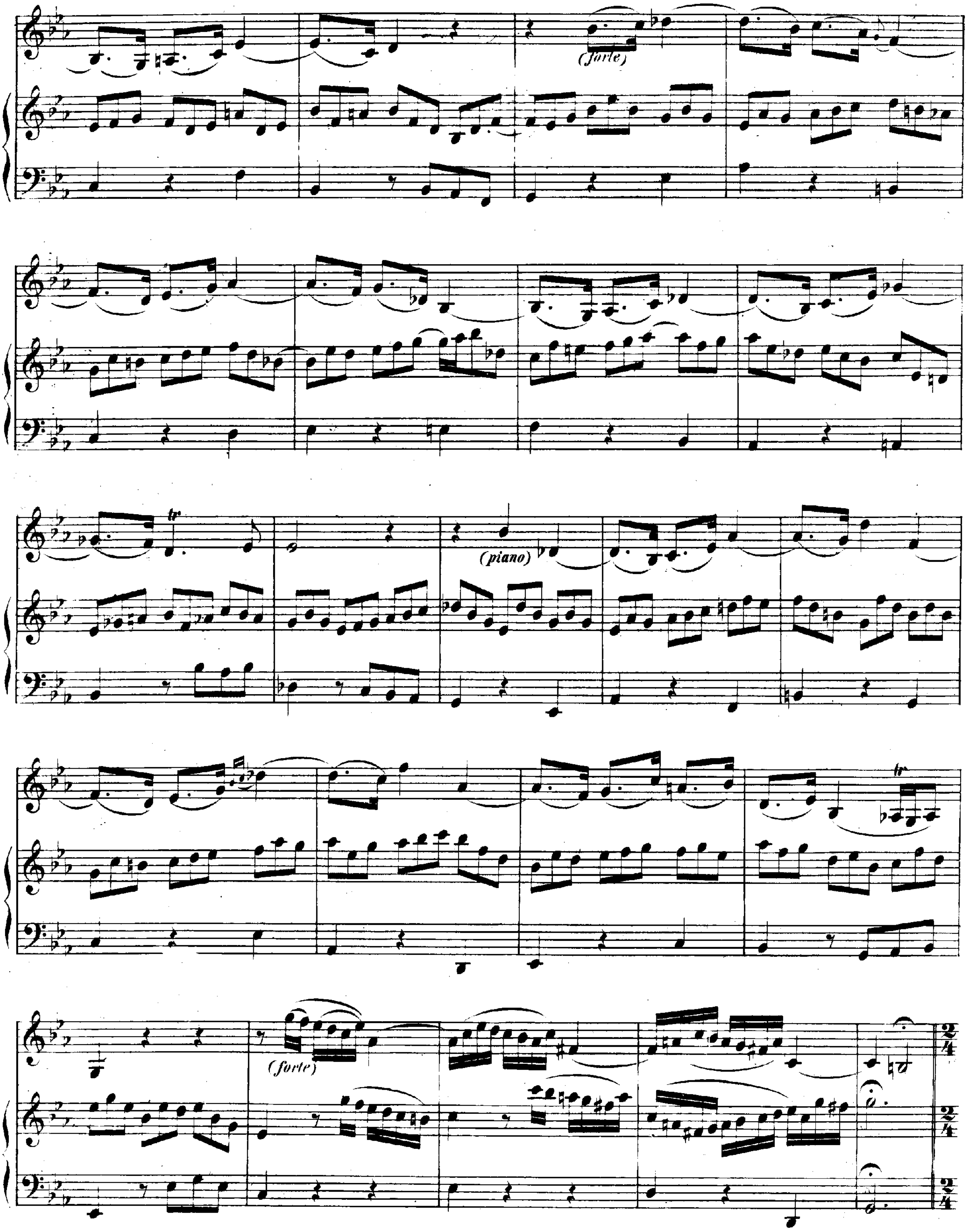

tr
tr
(tr)



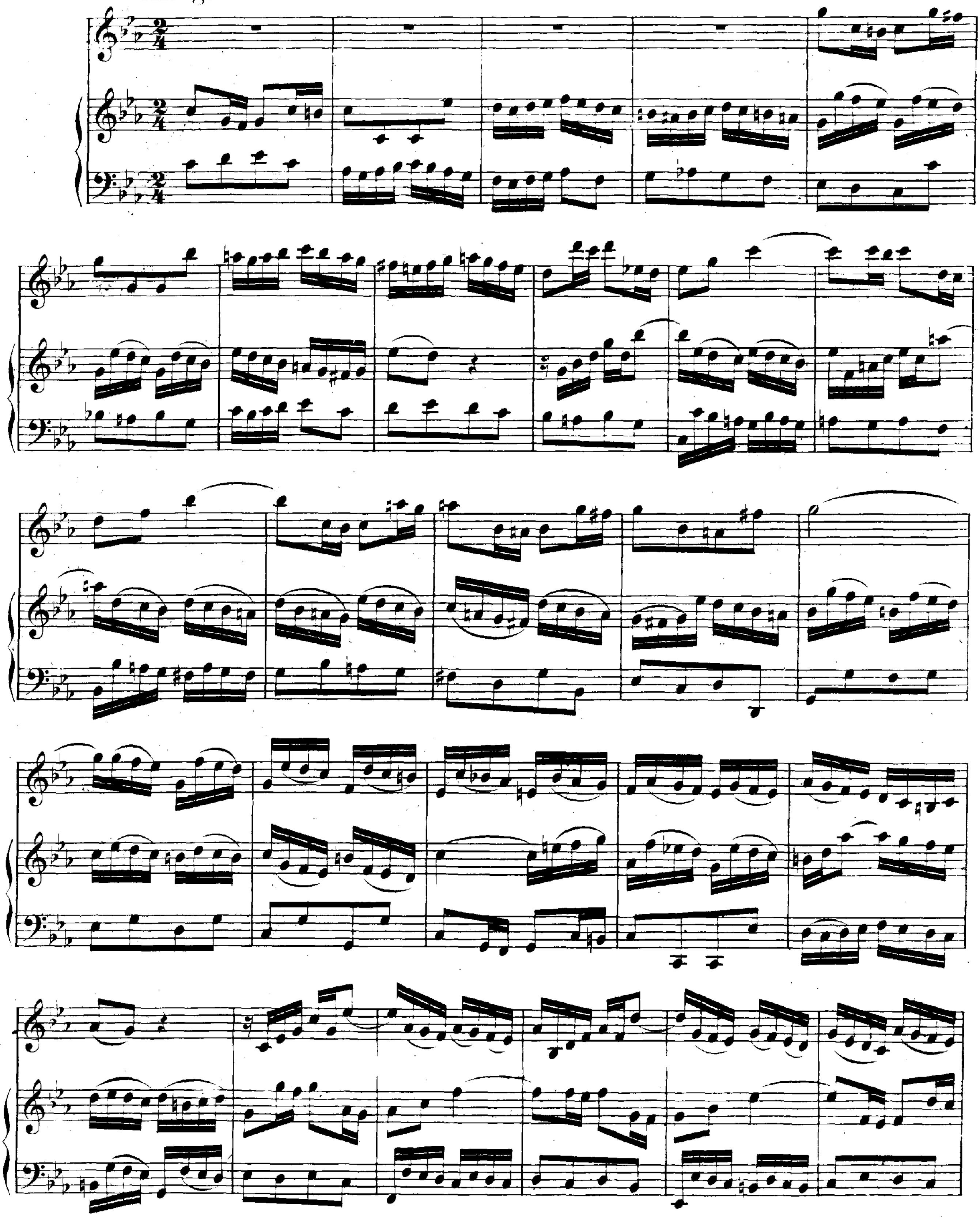
Adagio.

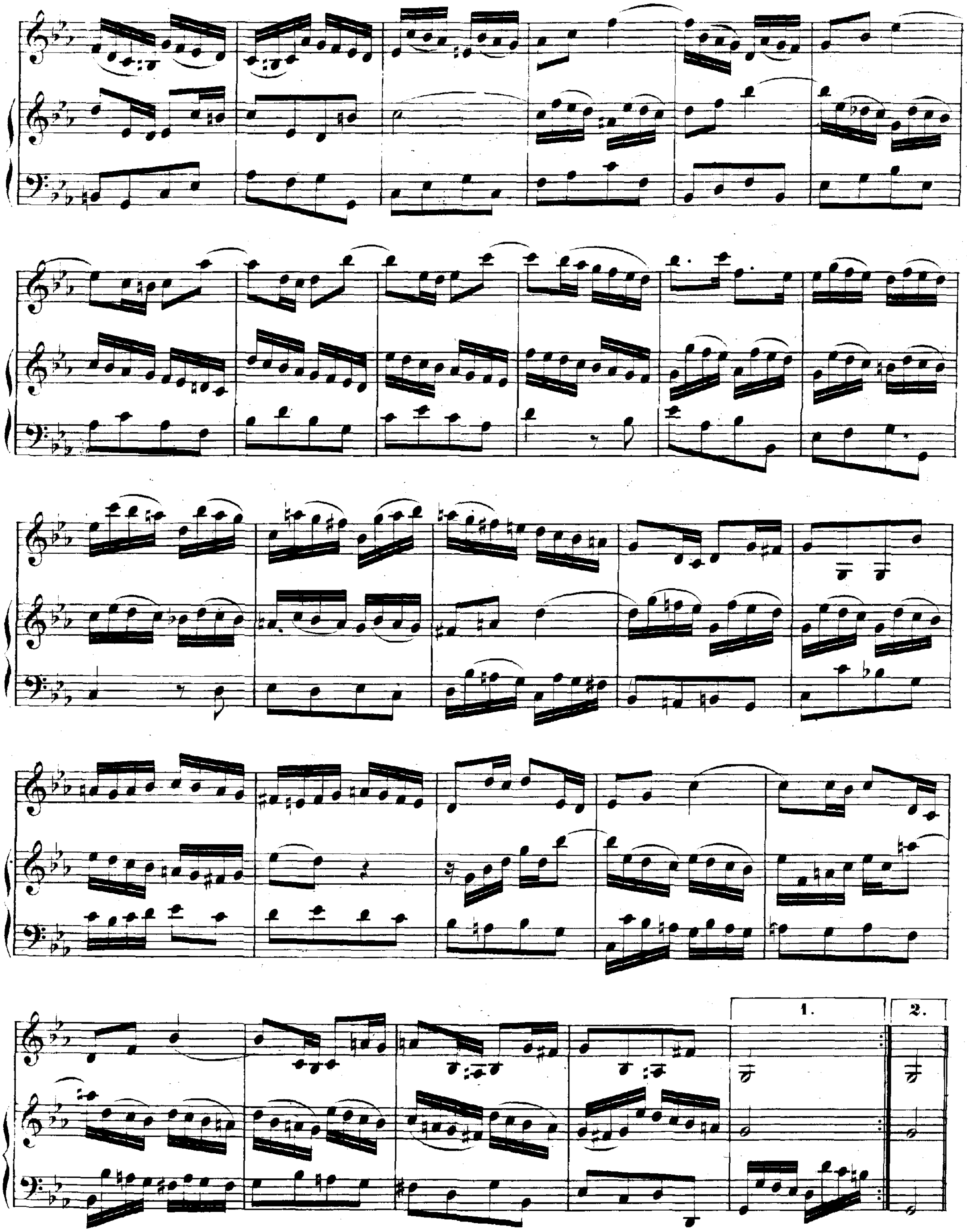



(piano)
(forte)
(piano)
tr
(forte)
piano

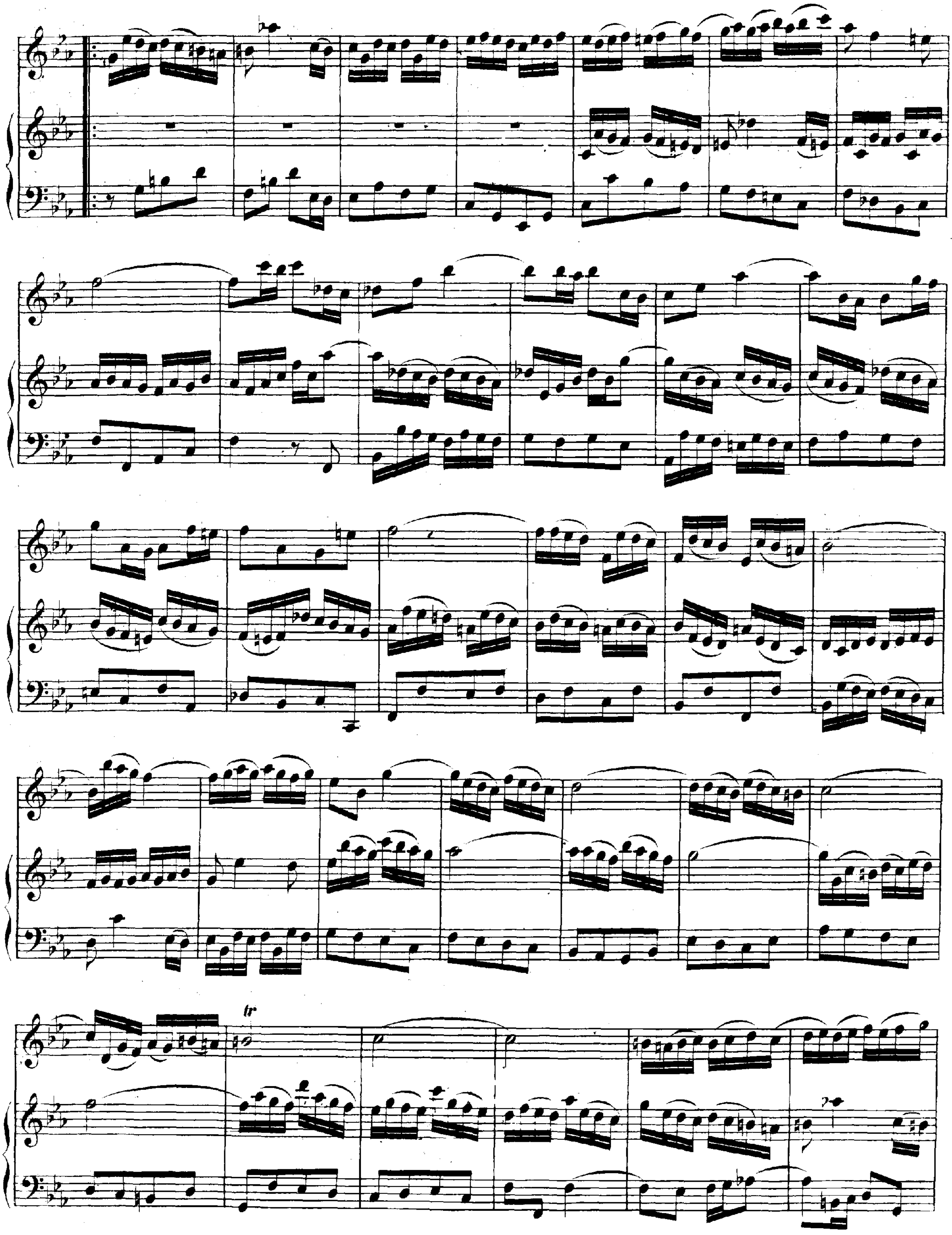

(forte)
tr
(piano)
tr
(forte)

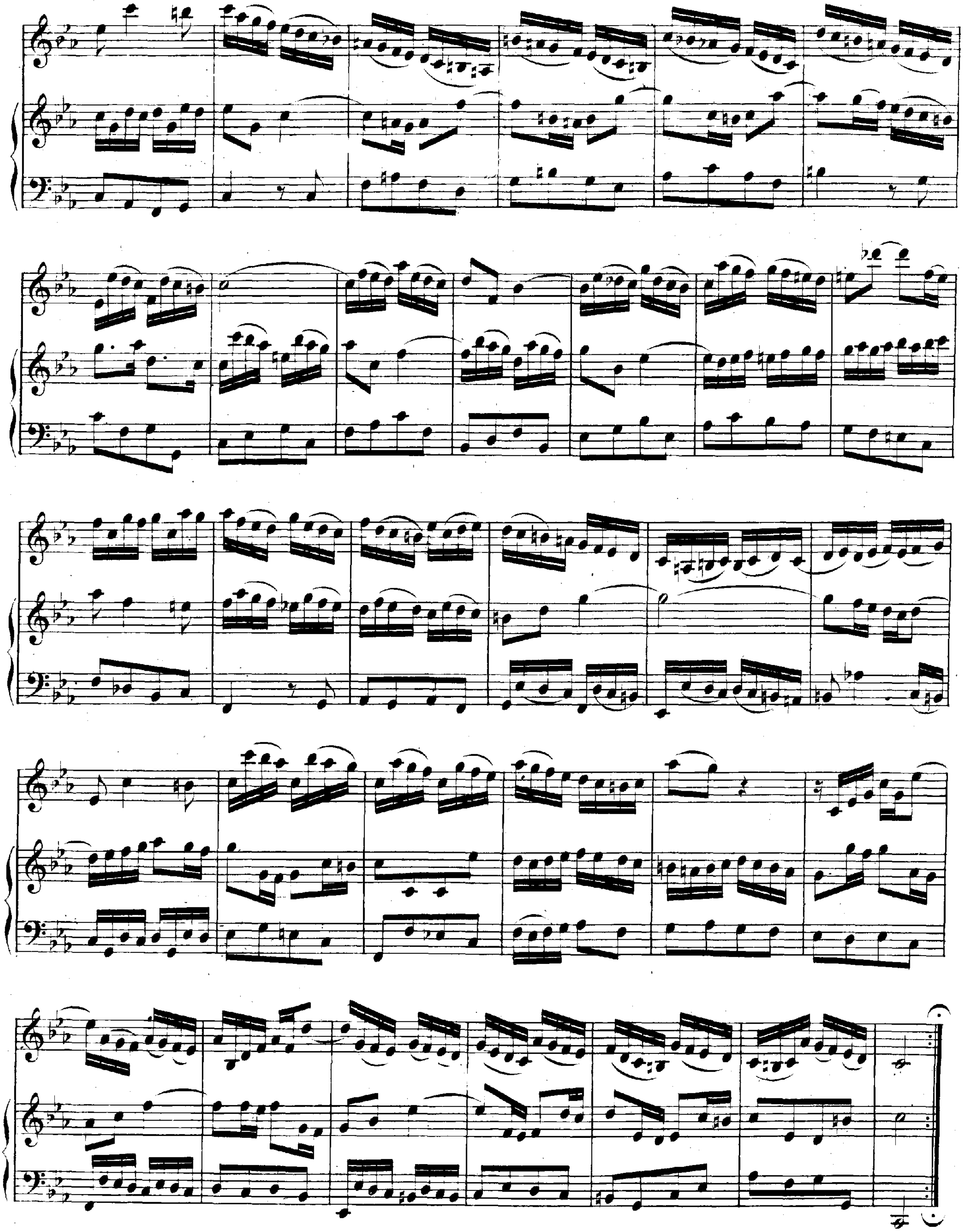
Allegro.



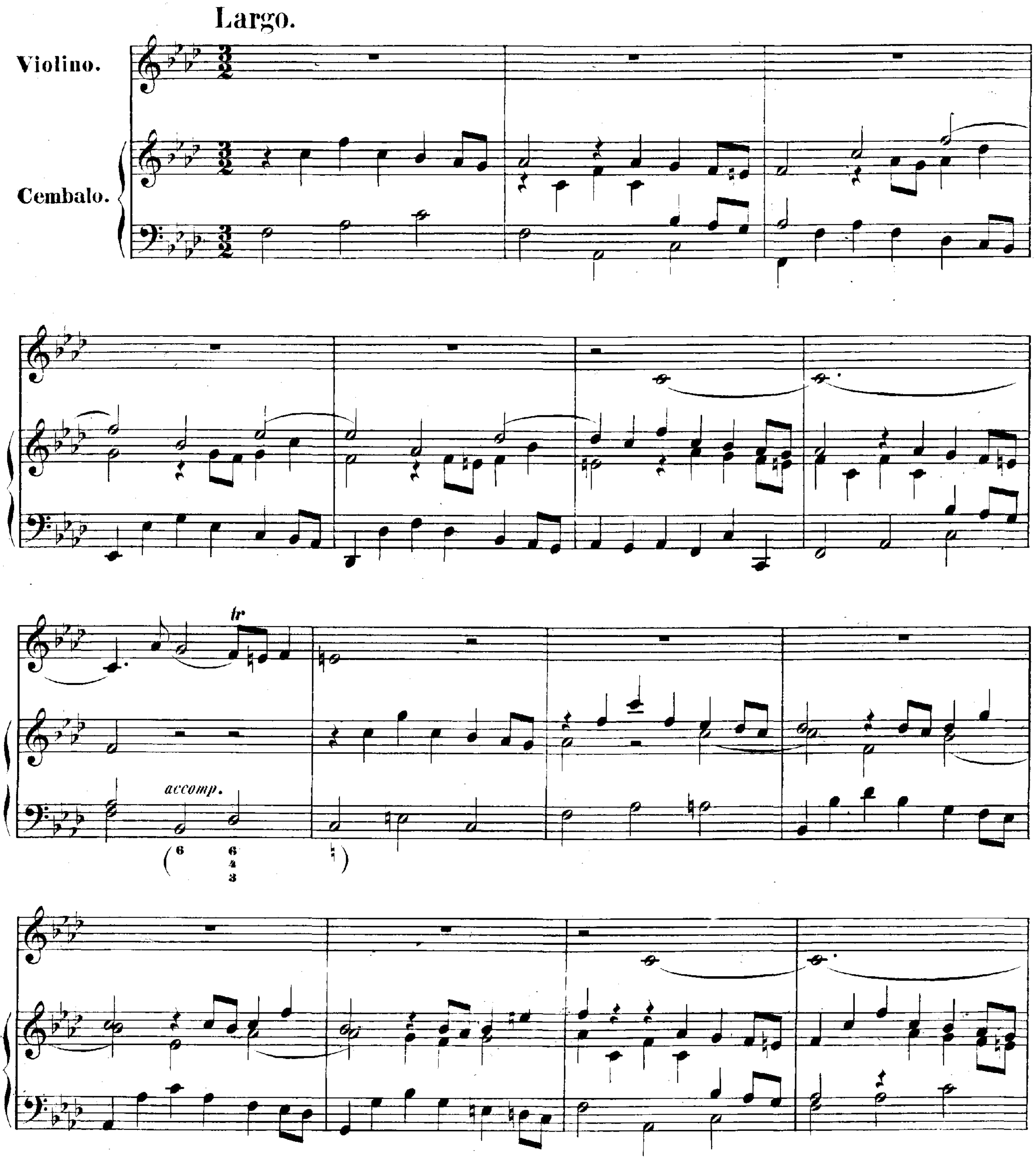


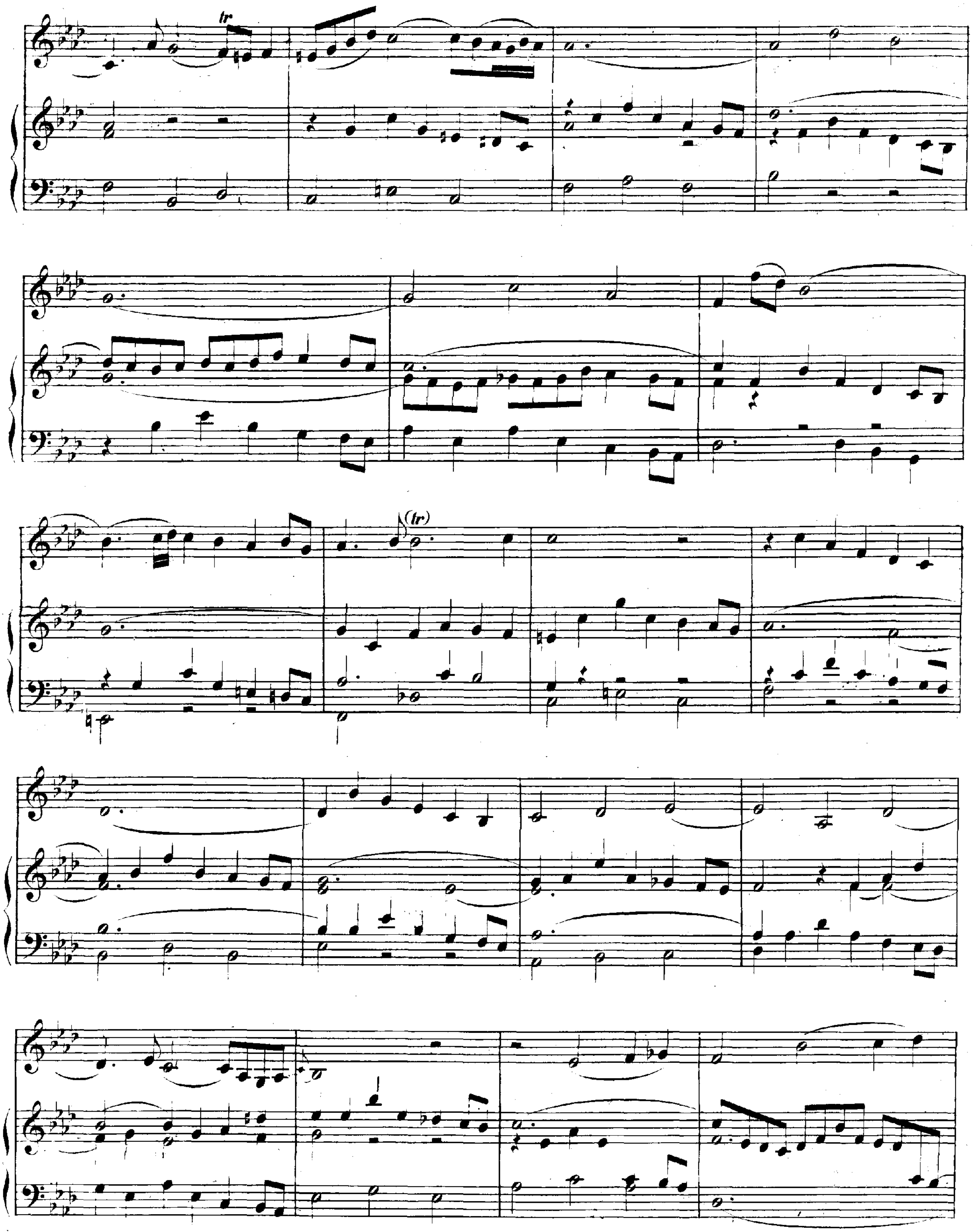
1.
2.

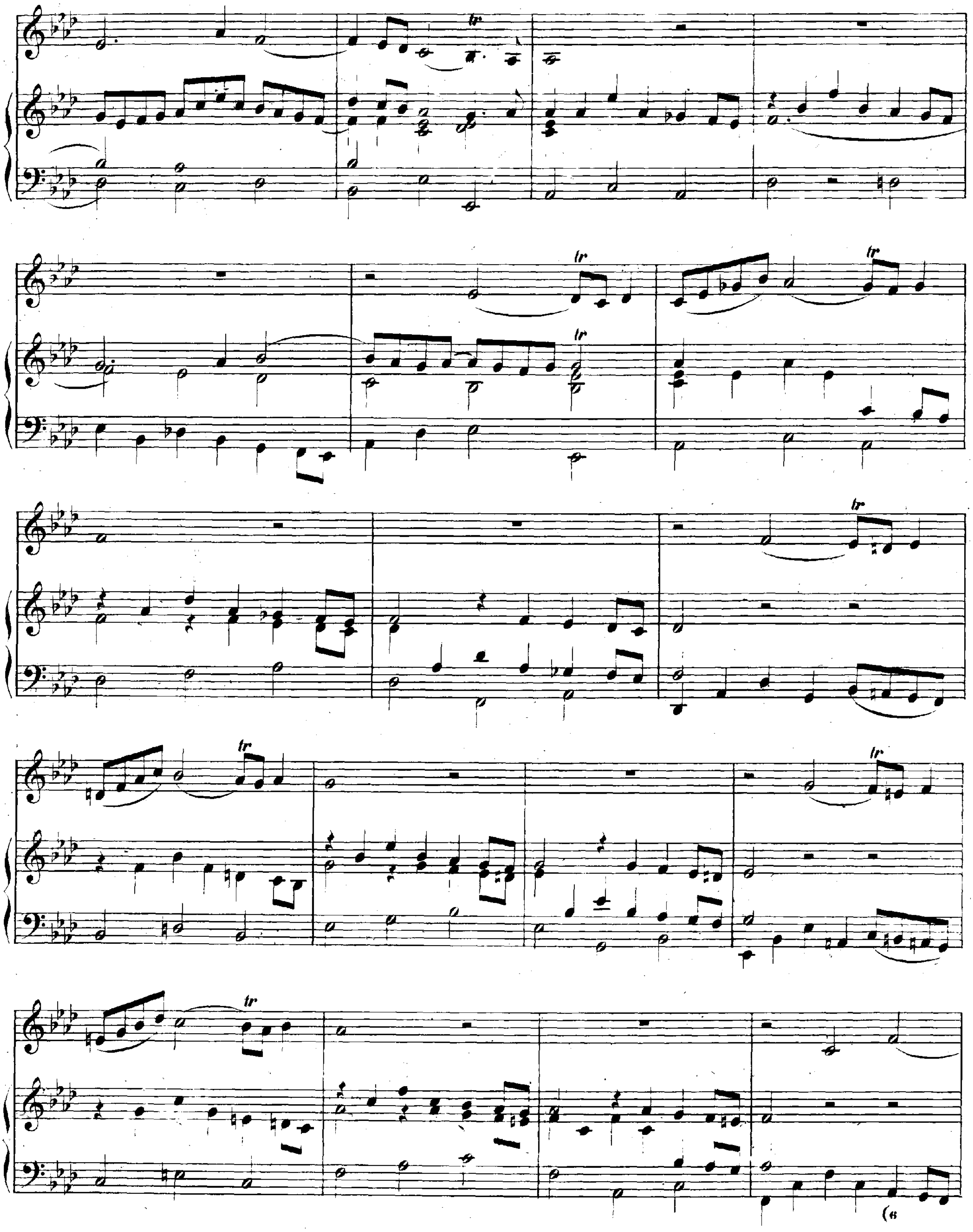

tr

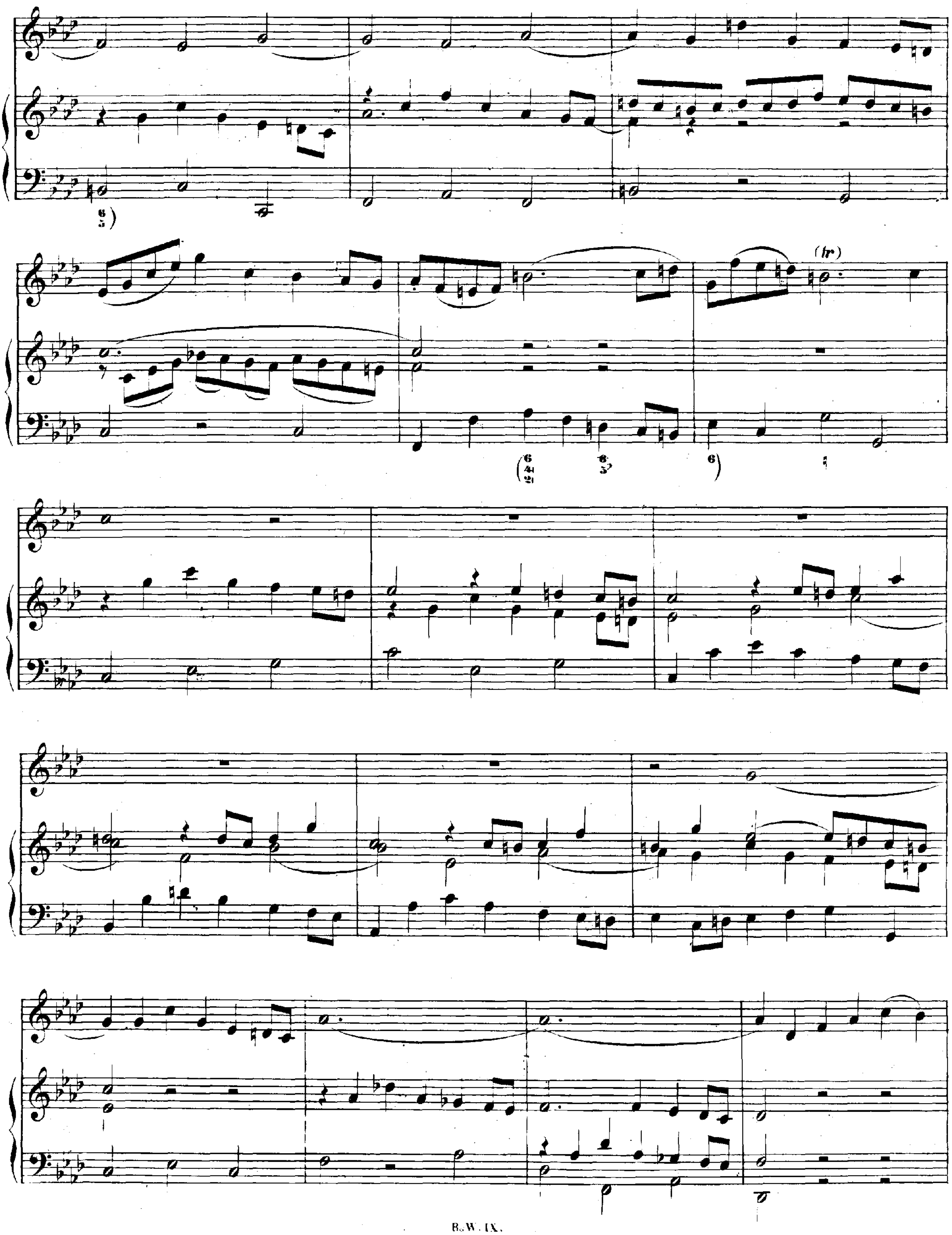


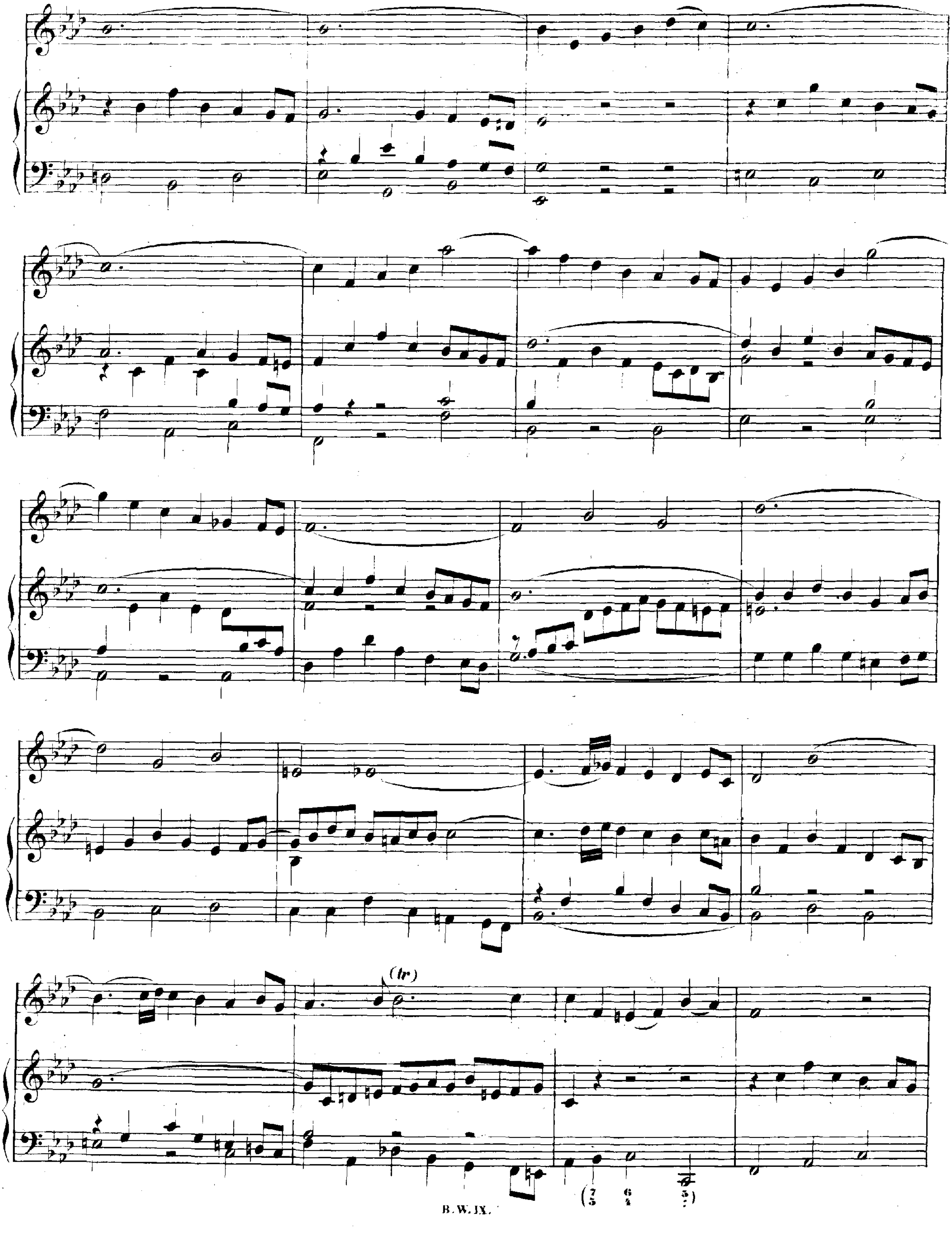
SONATA V.

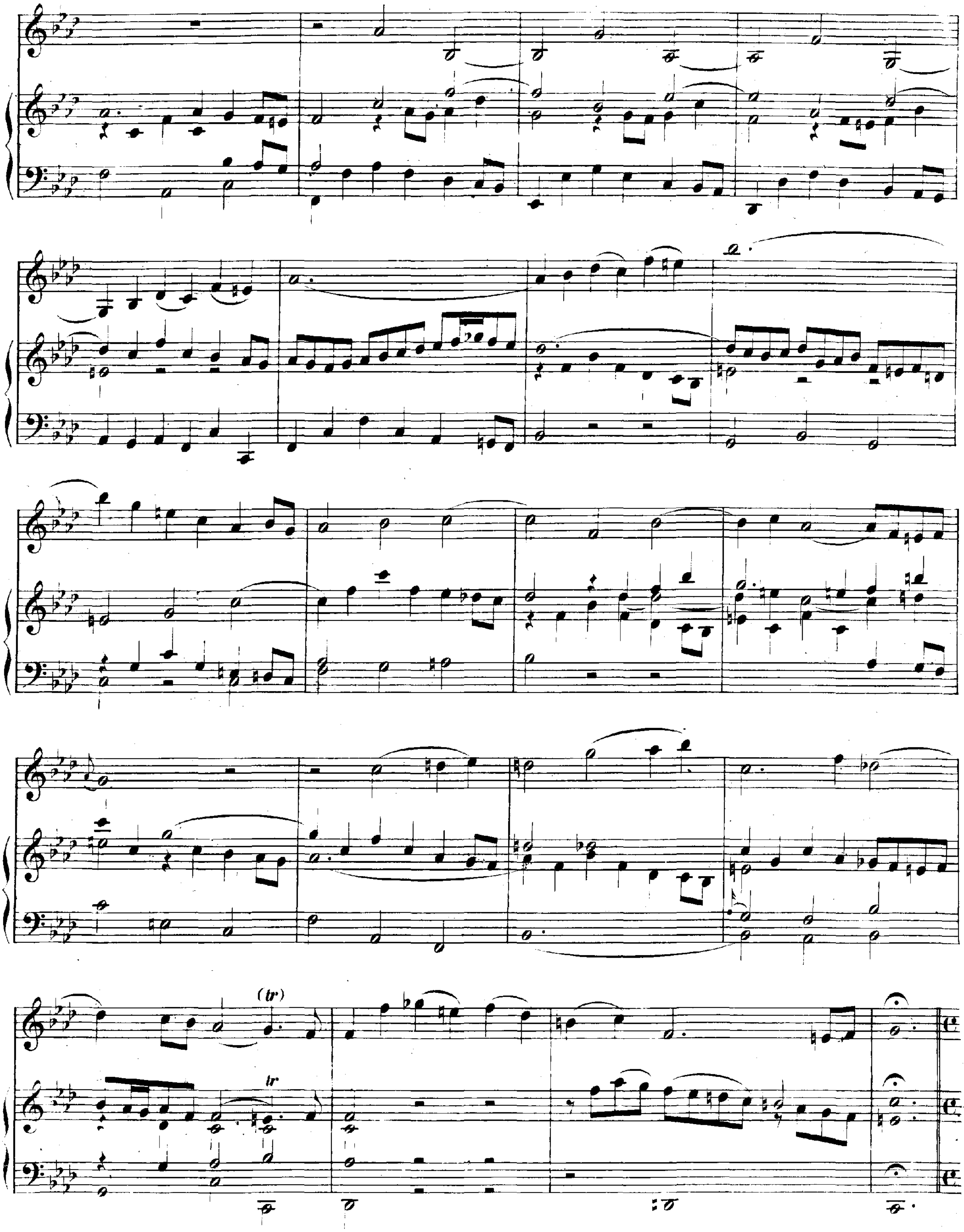



tr
(tr)

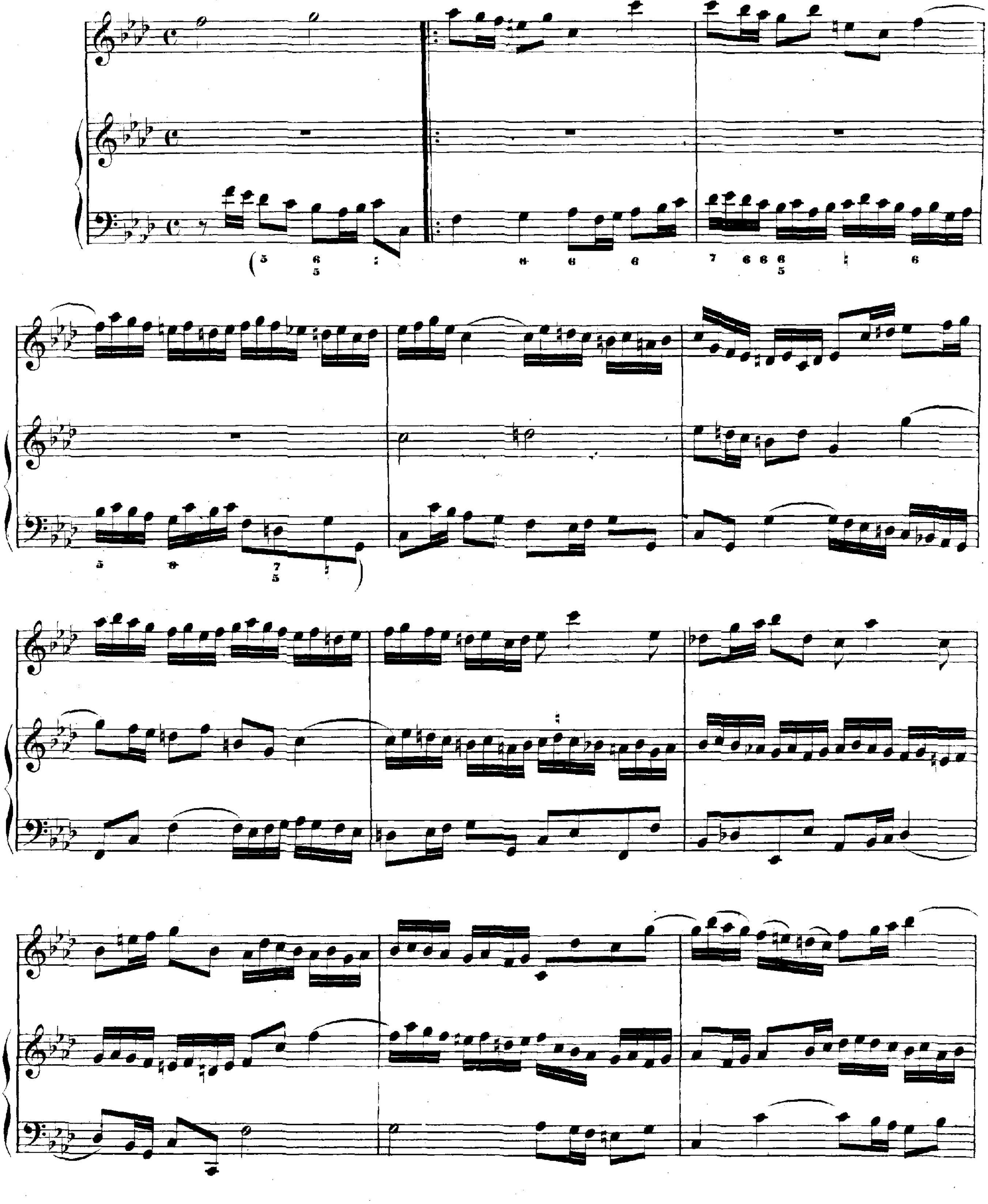


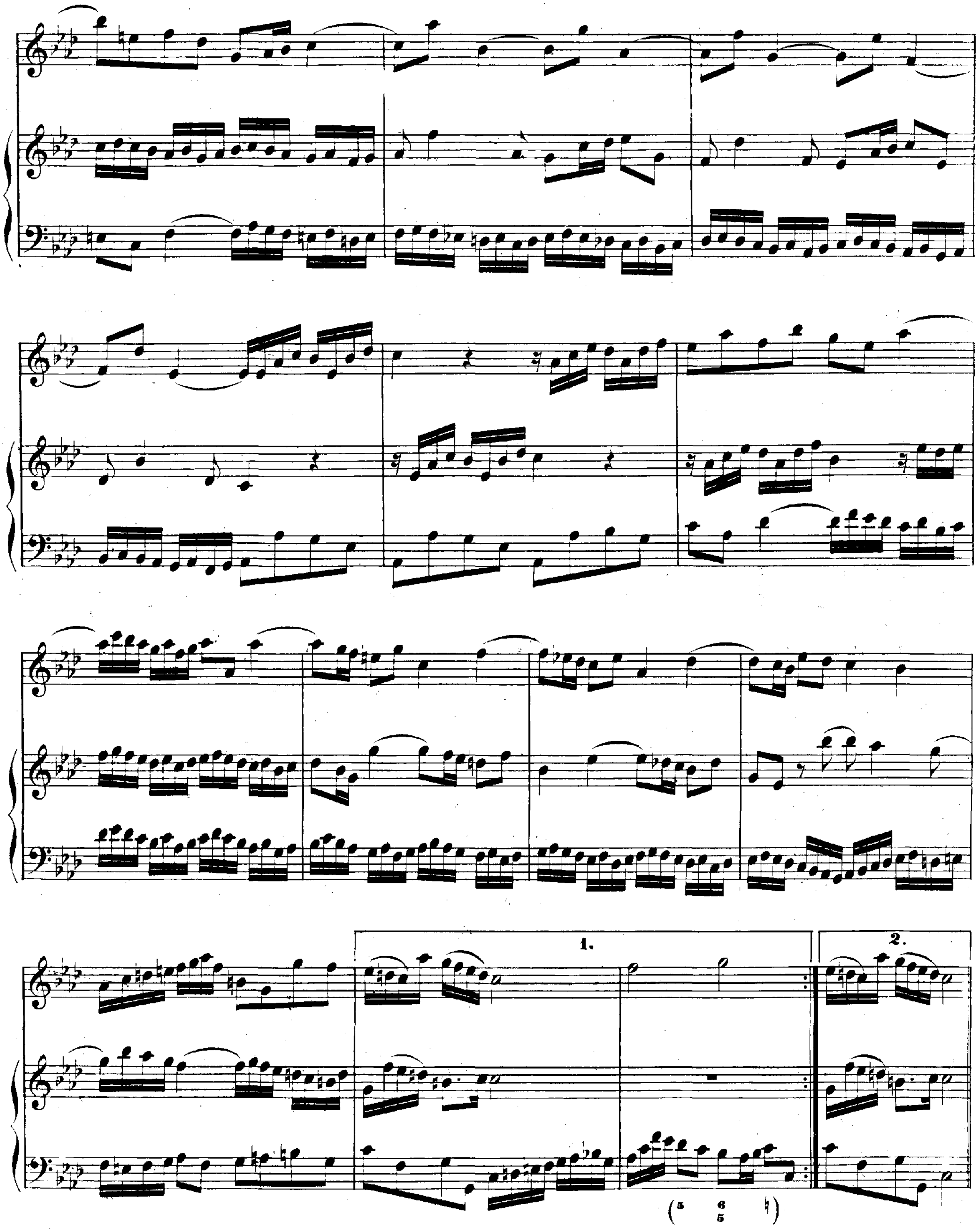

(tr)

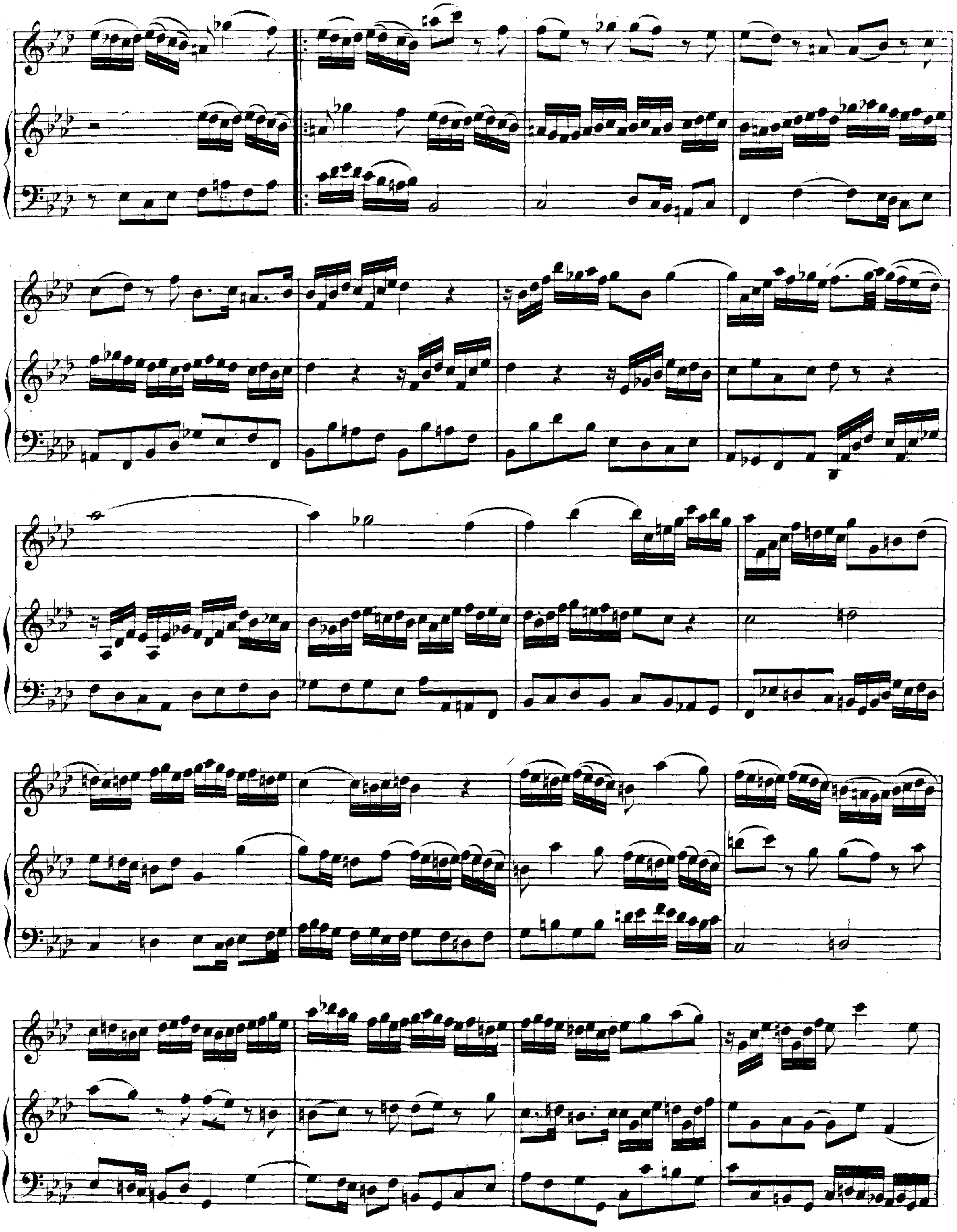

(tr)

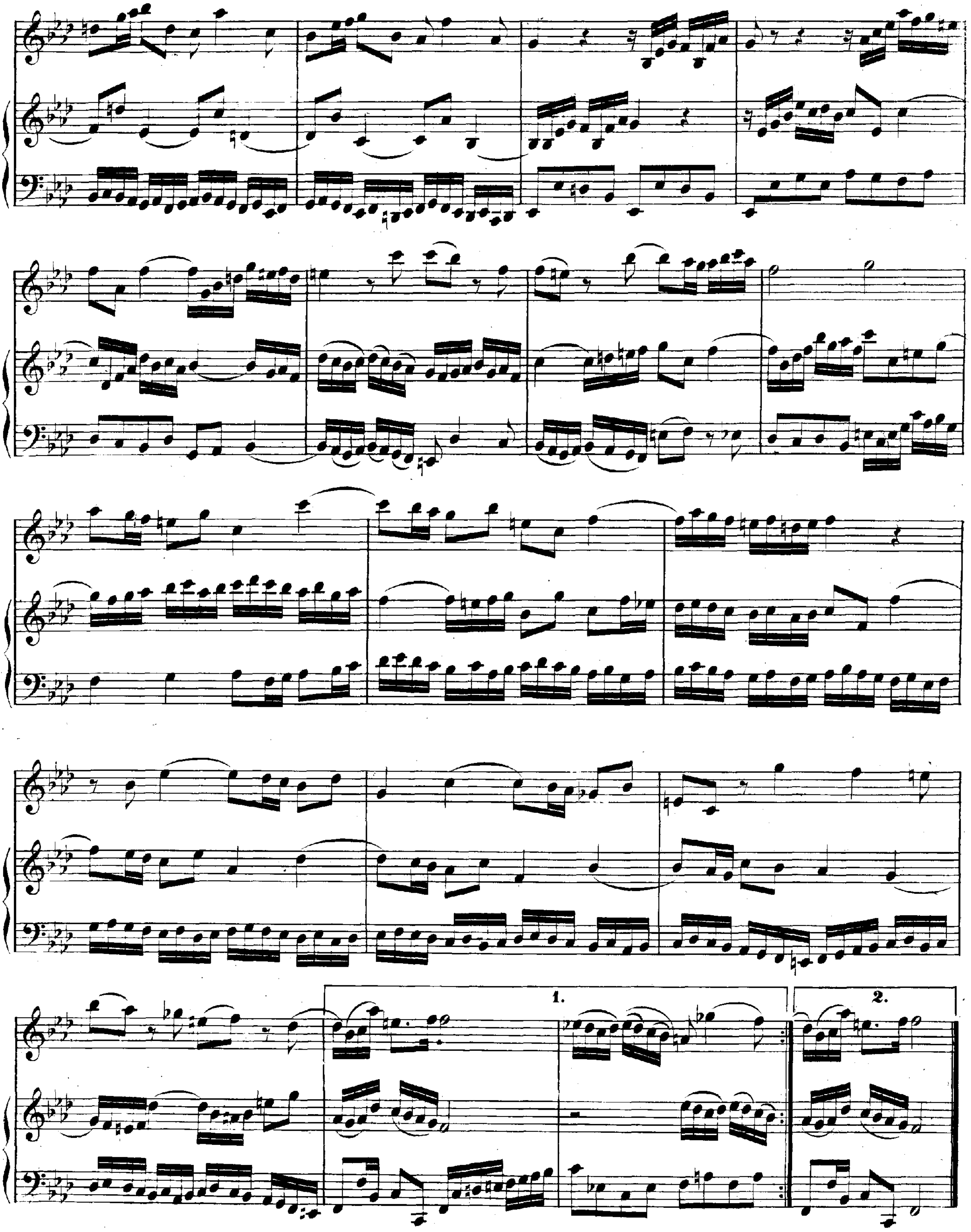

(tr)
tr

Allegro.

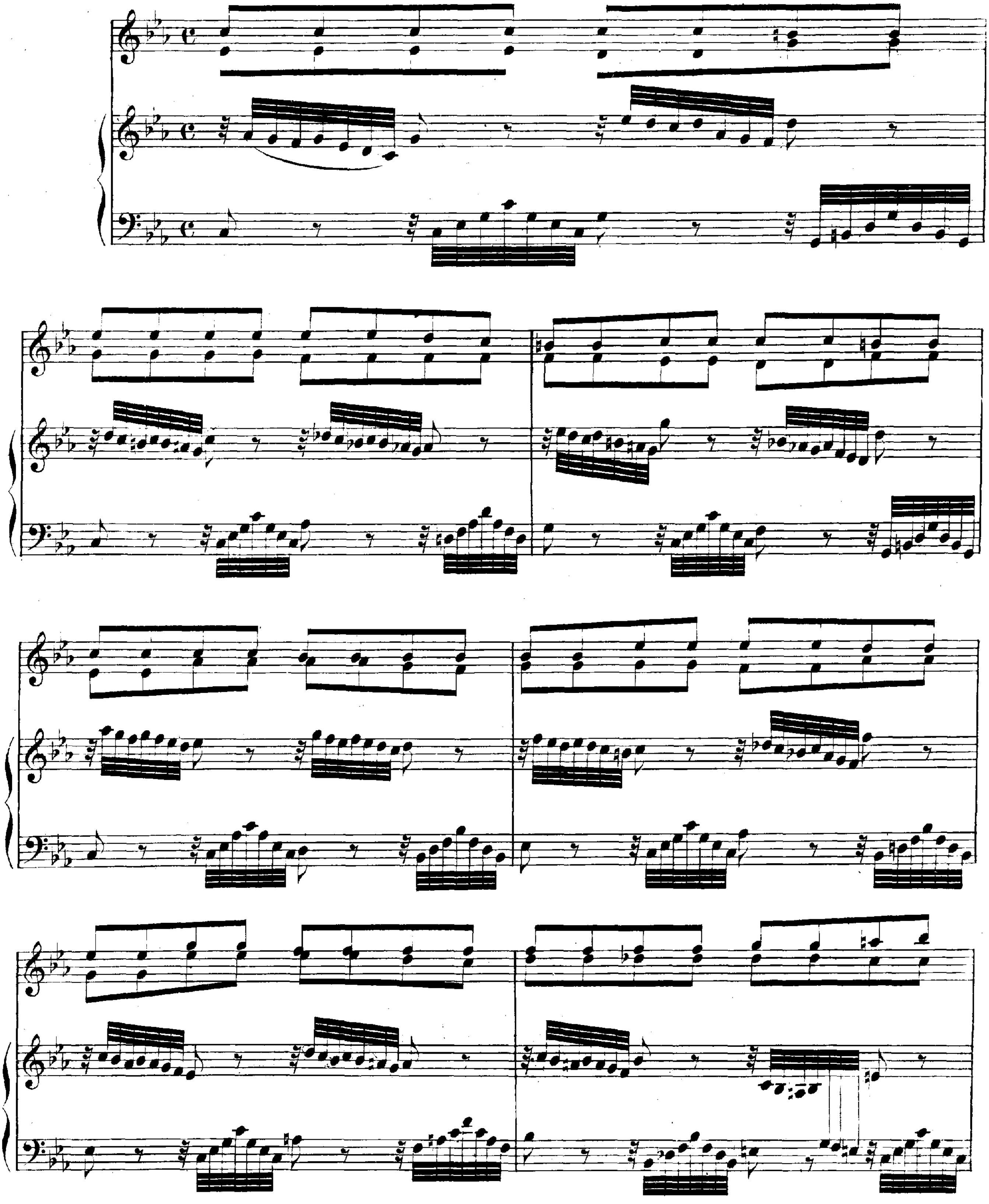


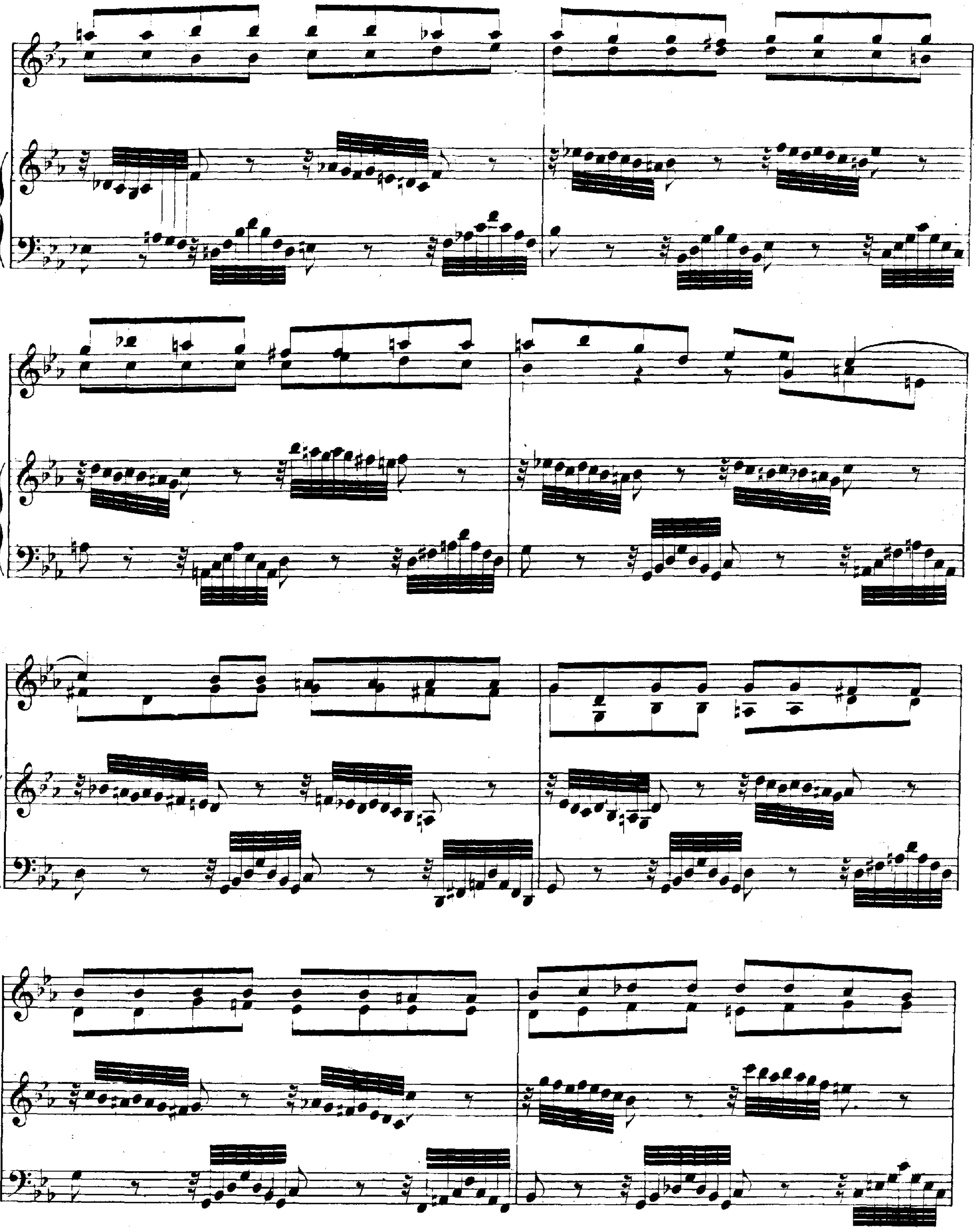

1.
2.
5 6/5 ♮

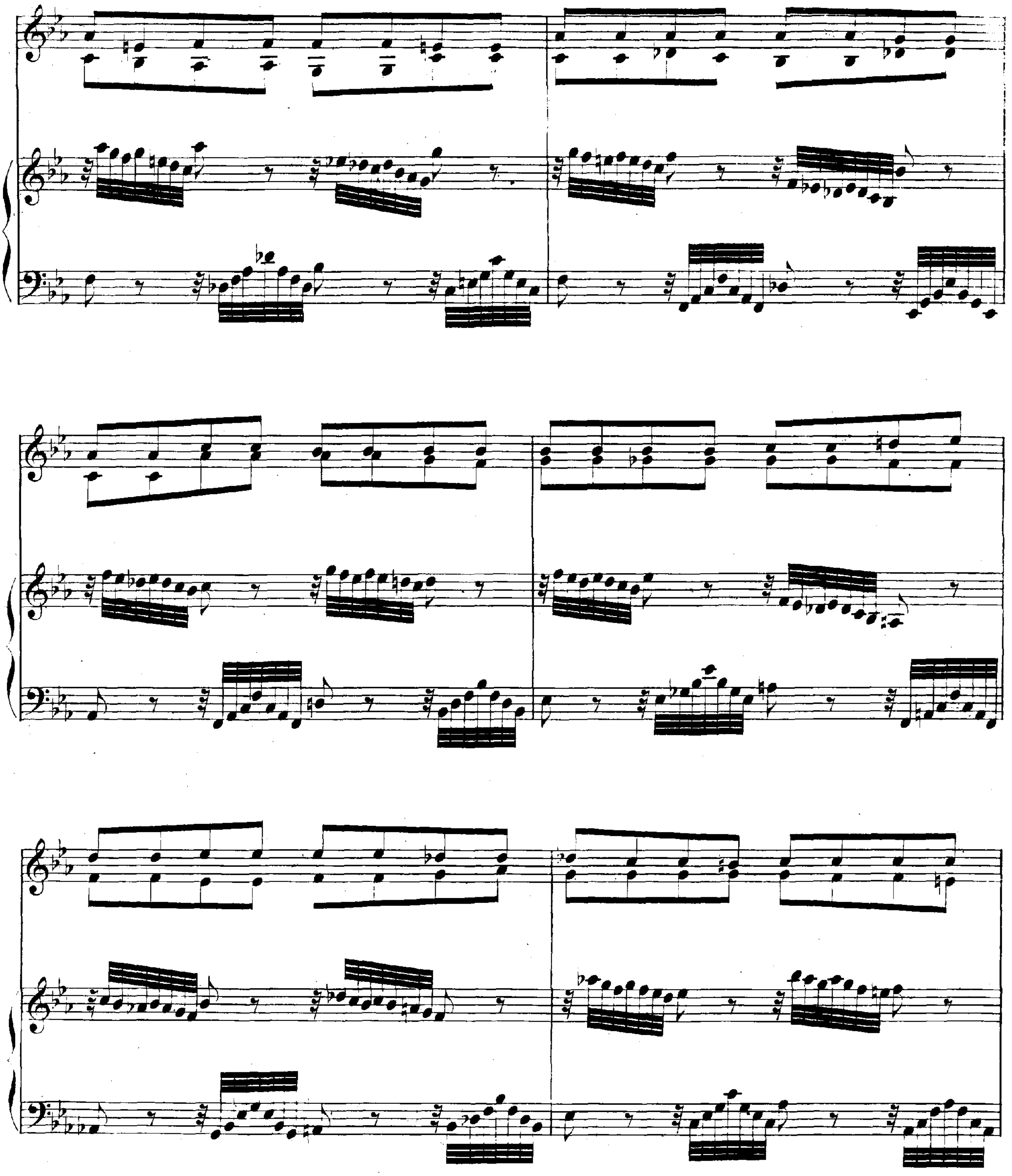


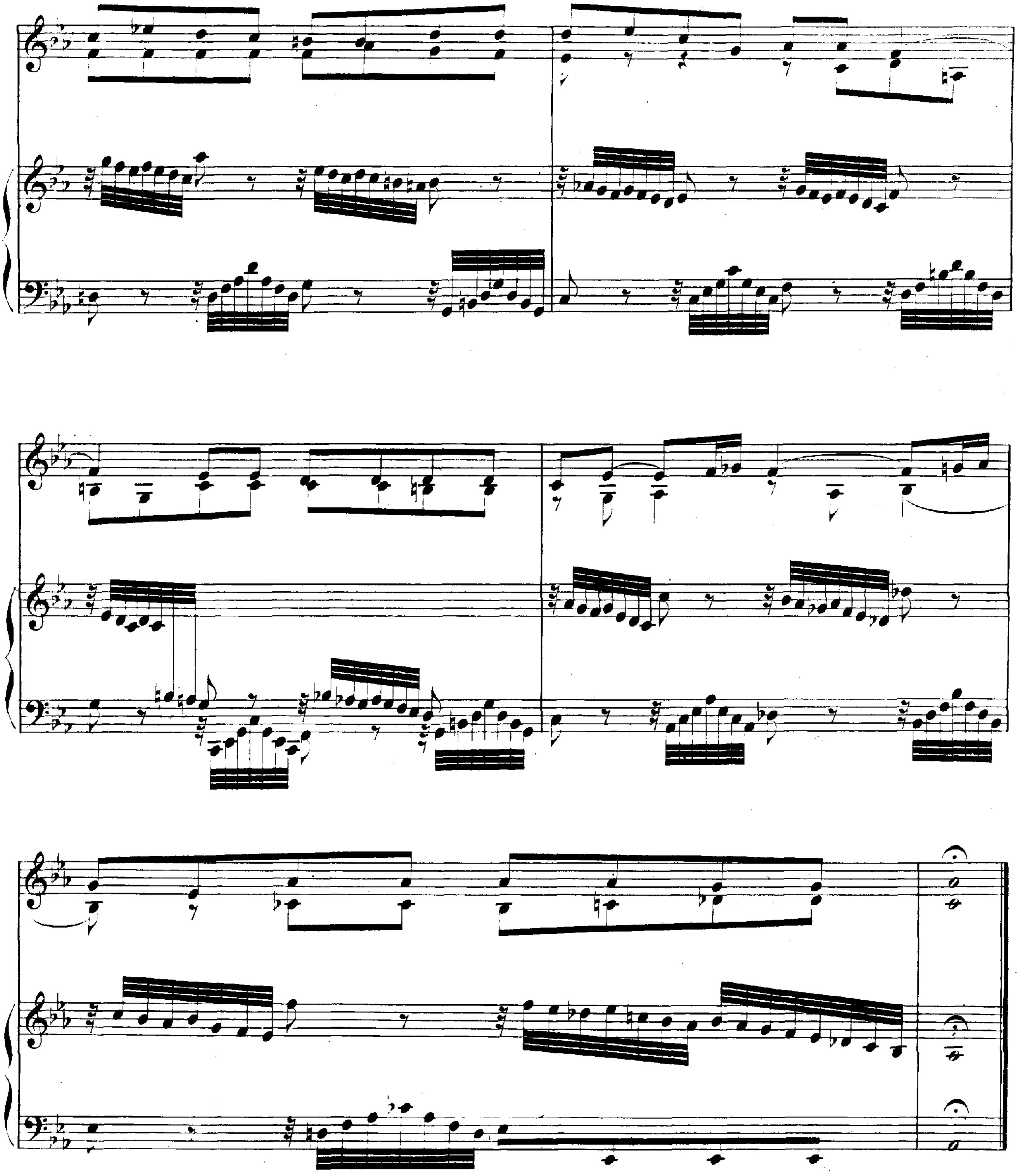

1.
2.

Adagio.

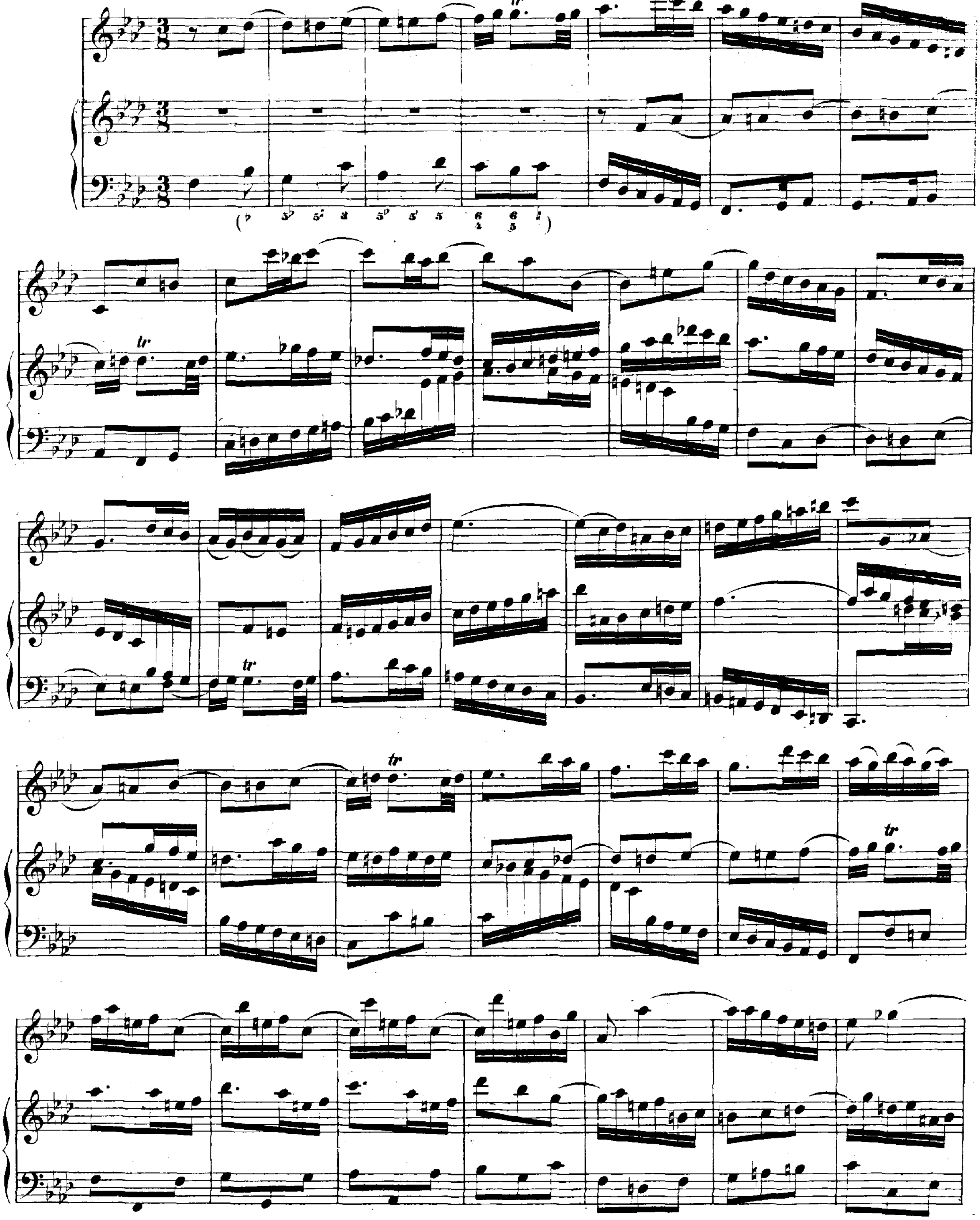


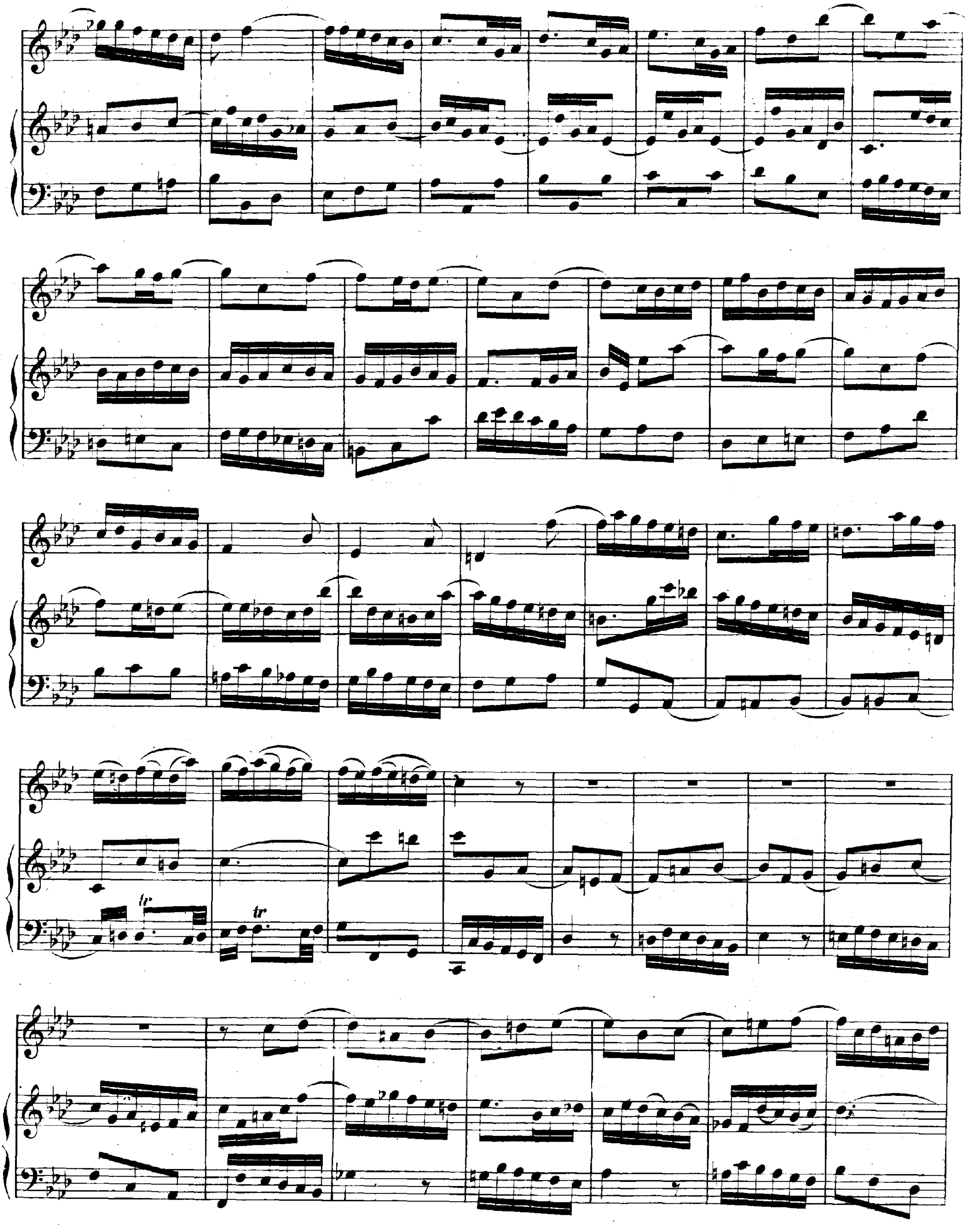


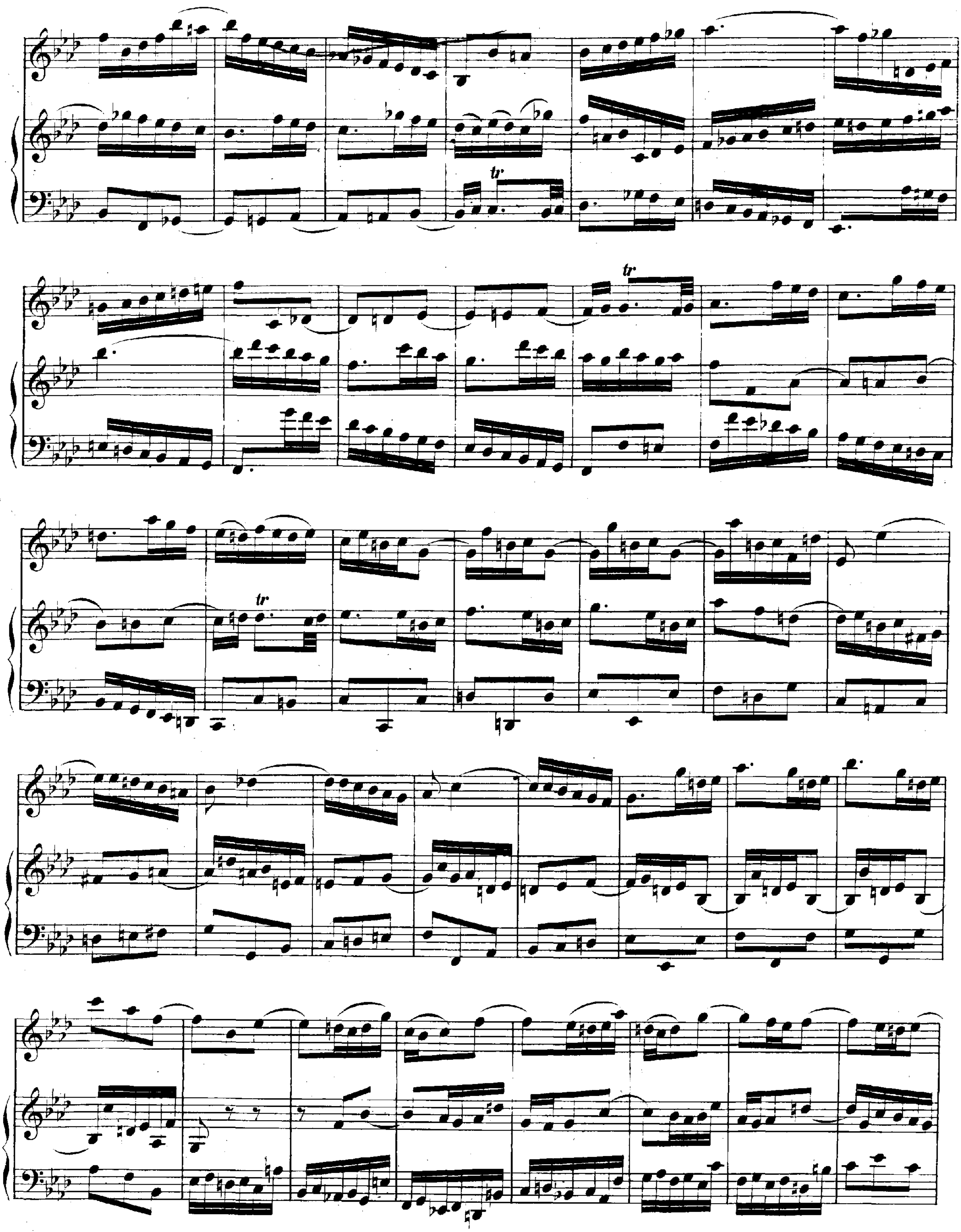


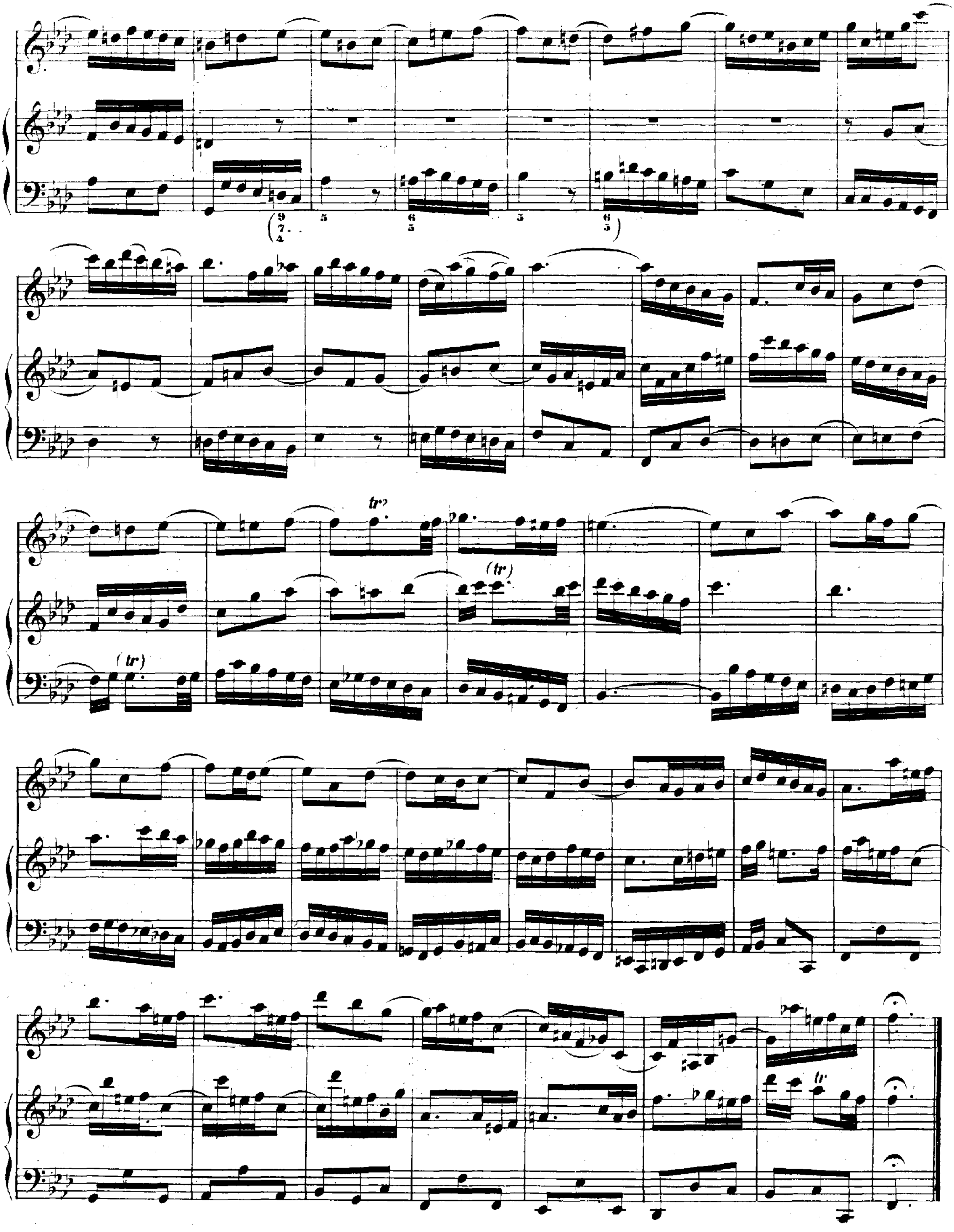


Vivace.



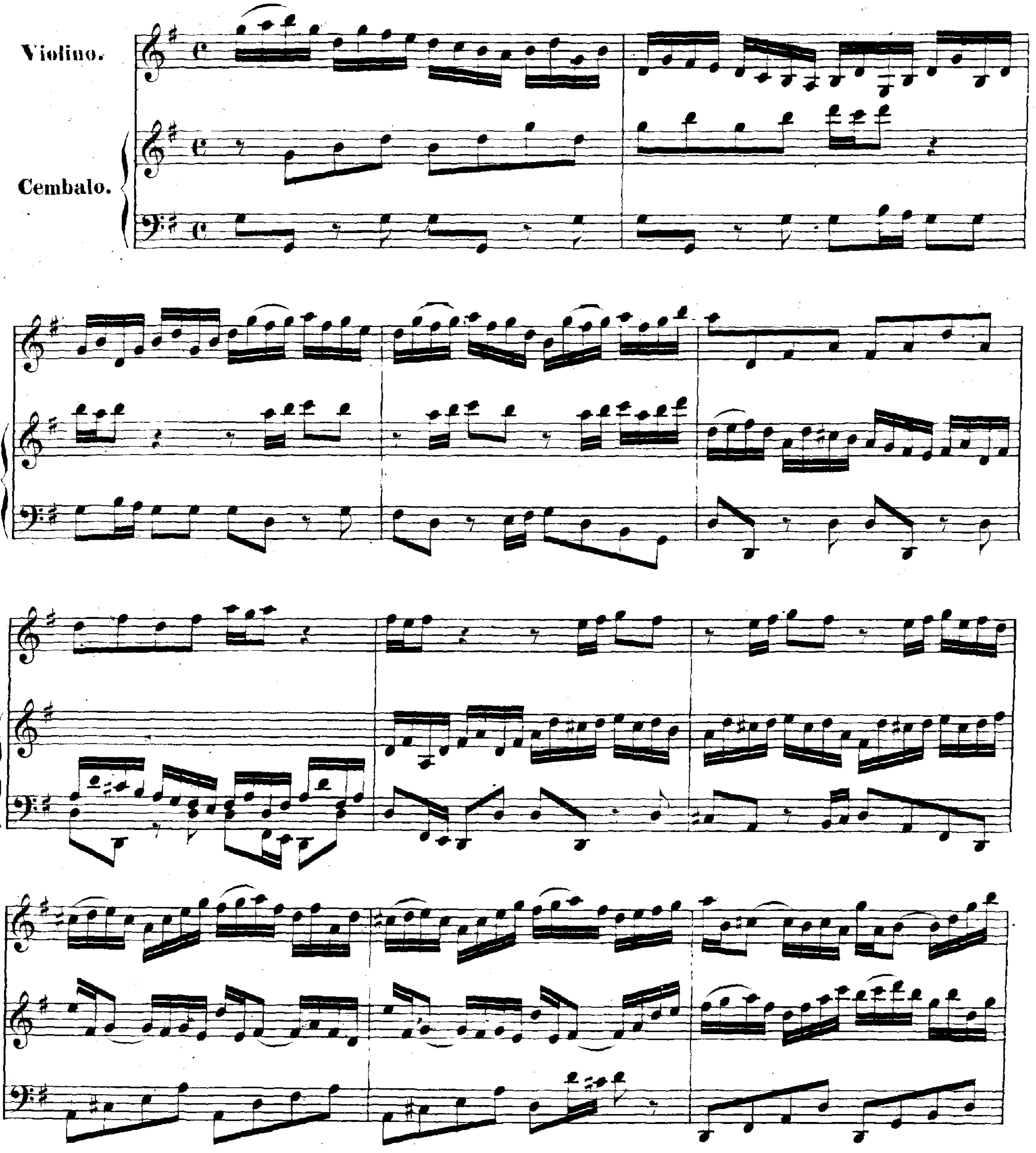

tr
tr

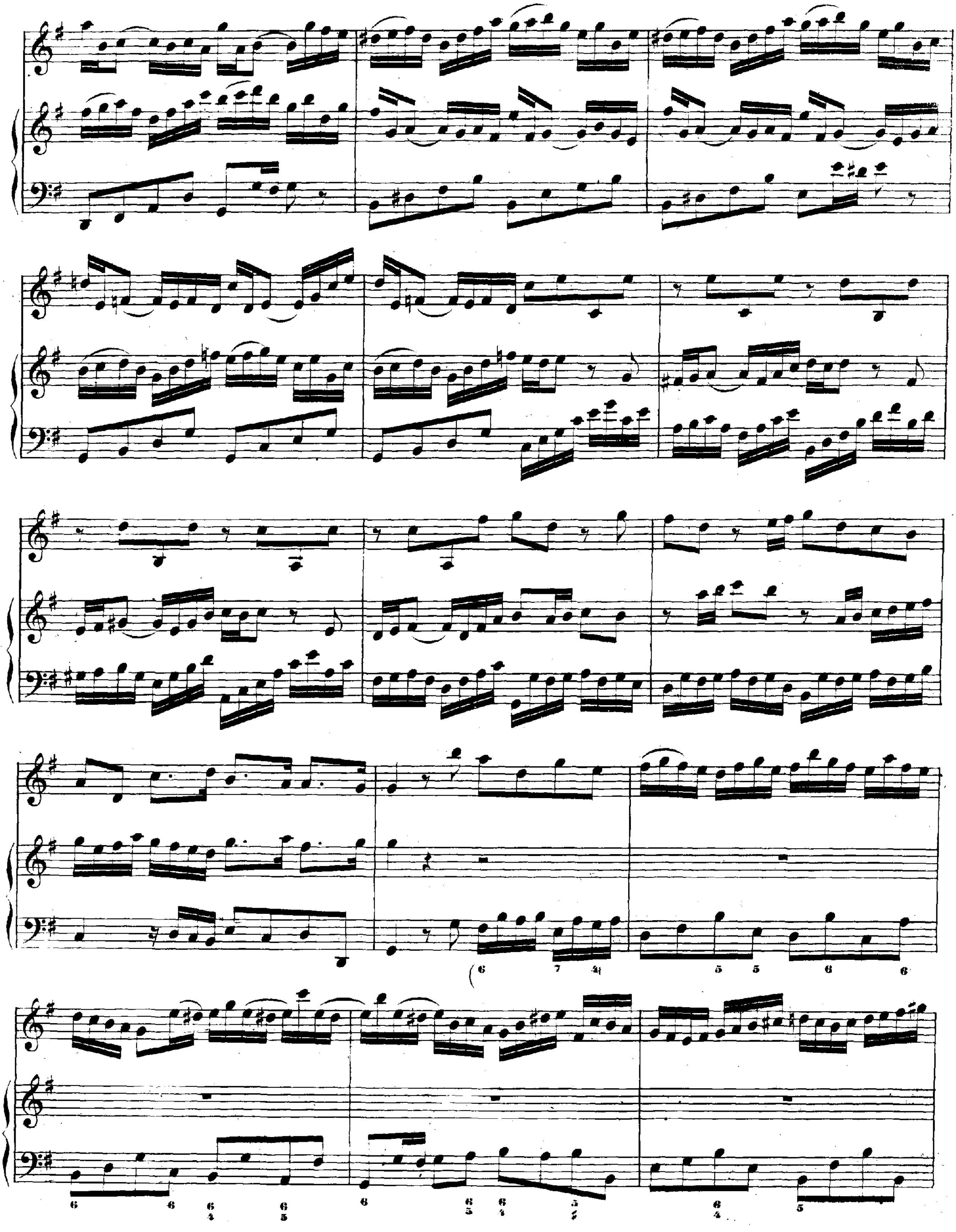


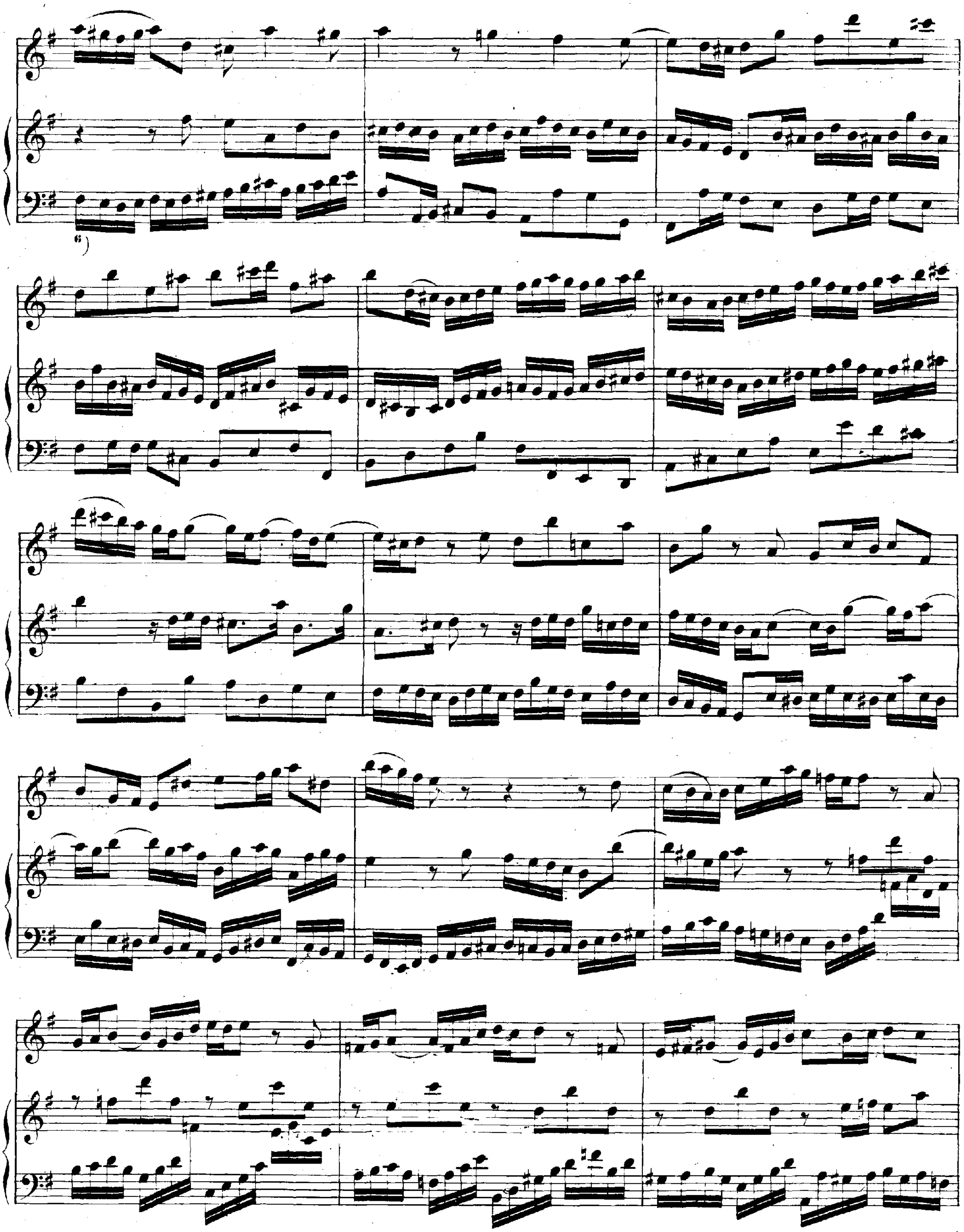

(tr)
tr

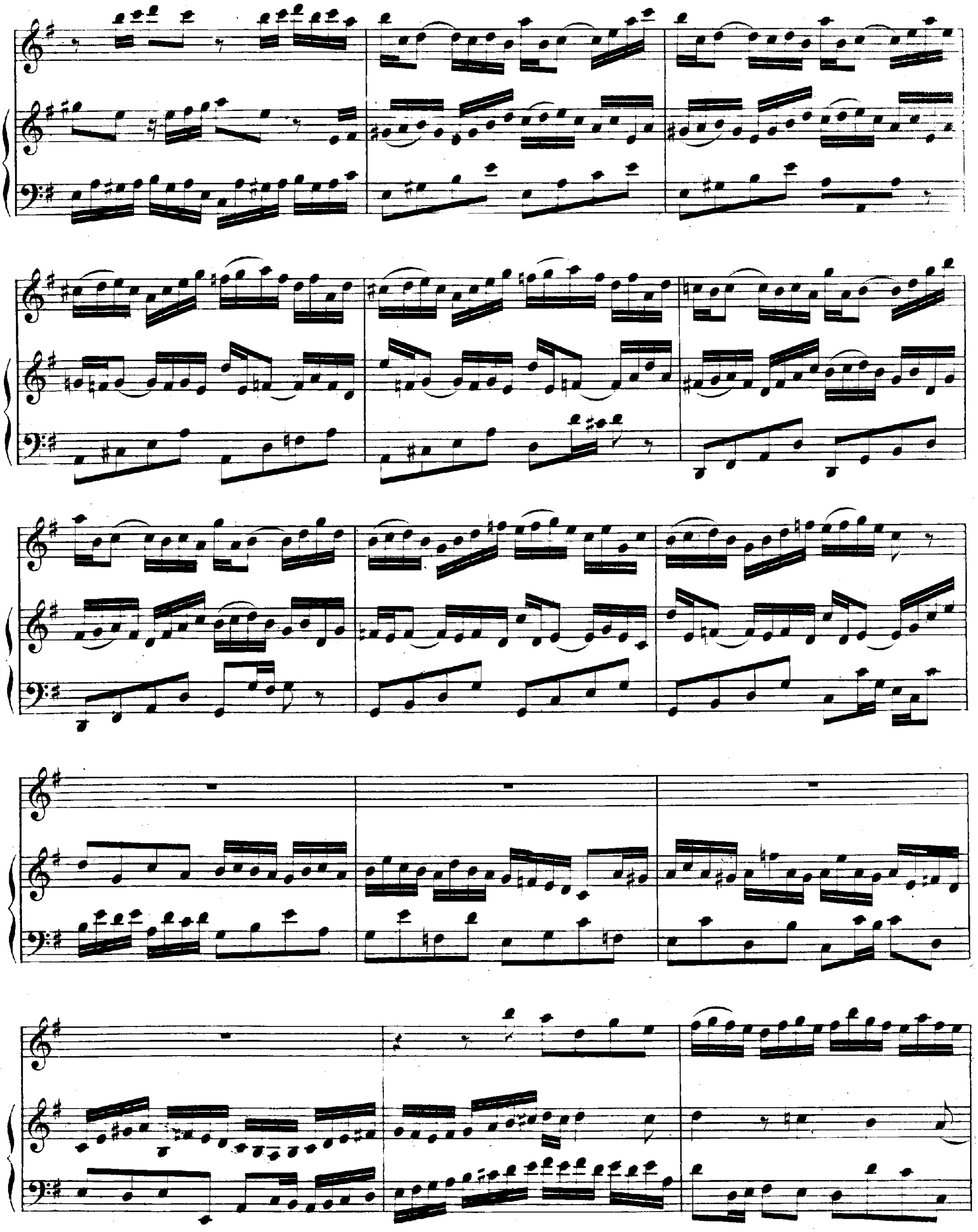
SONATA VI.

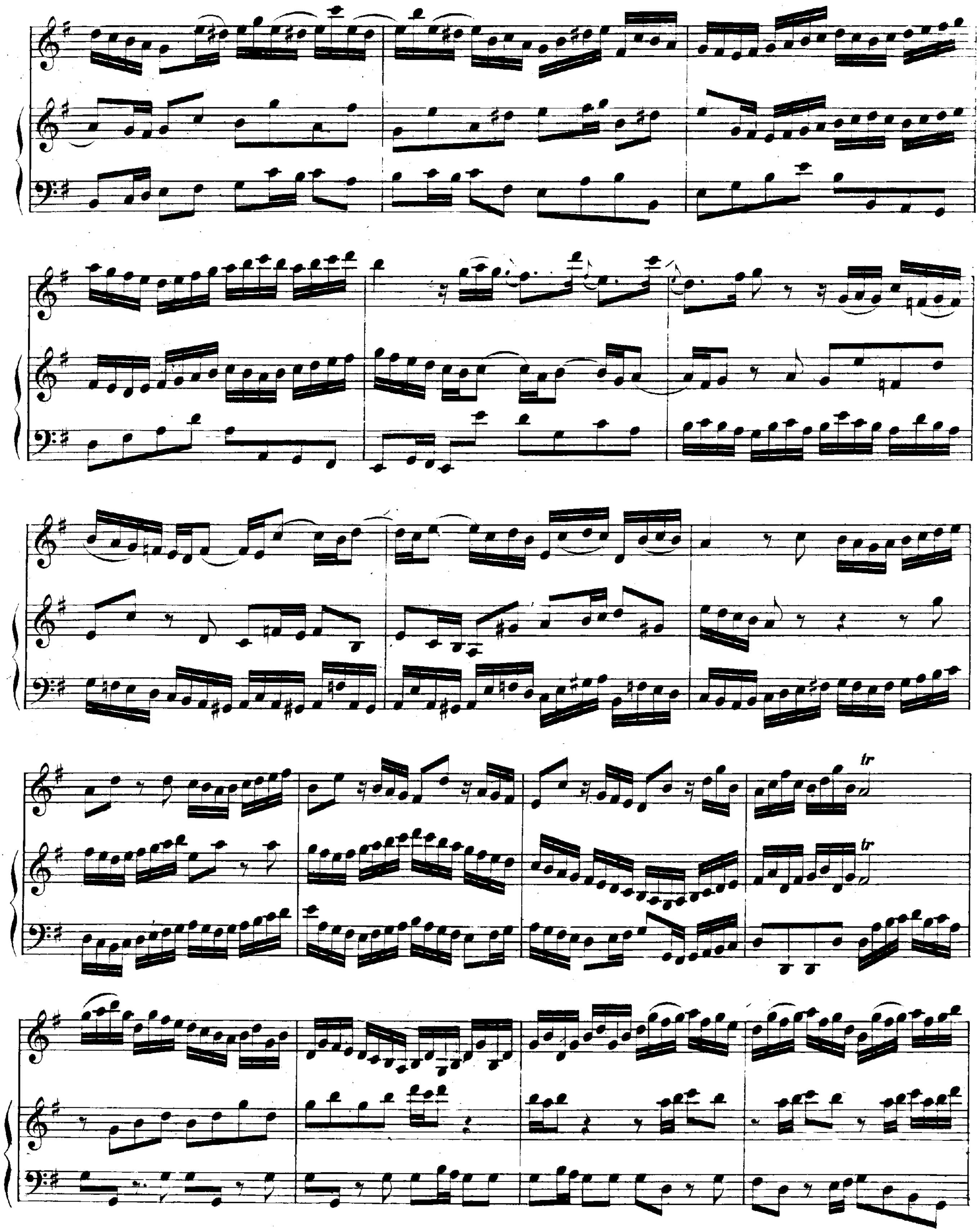
Allegro.

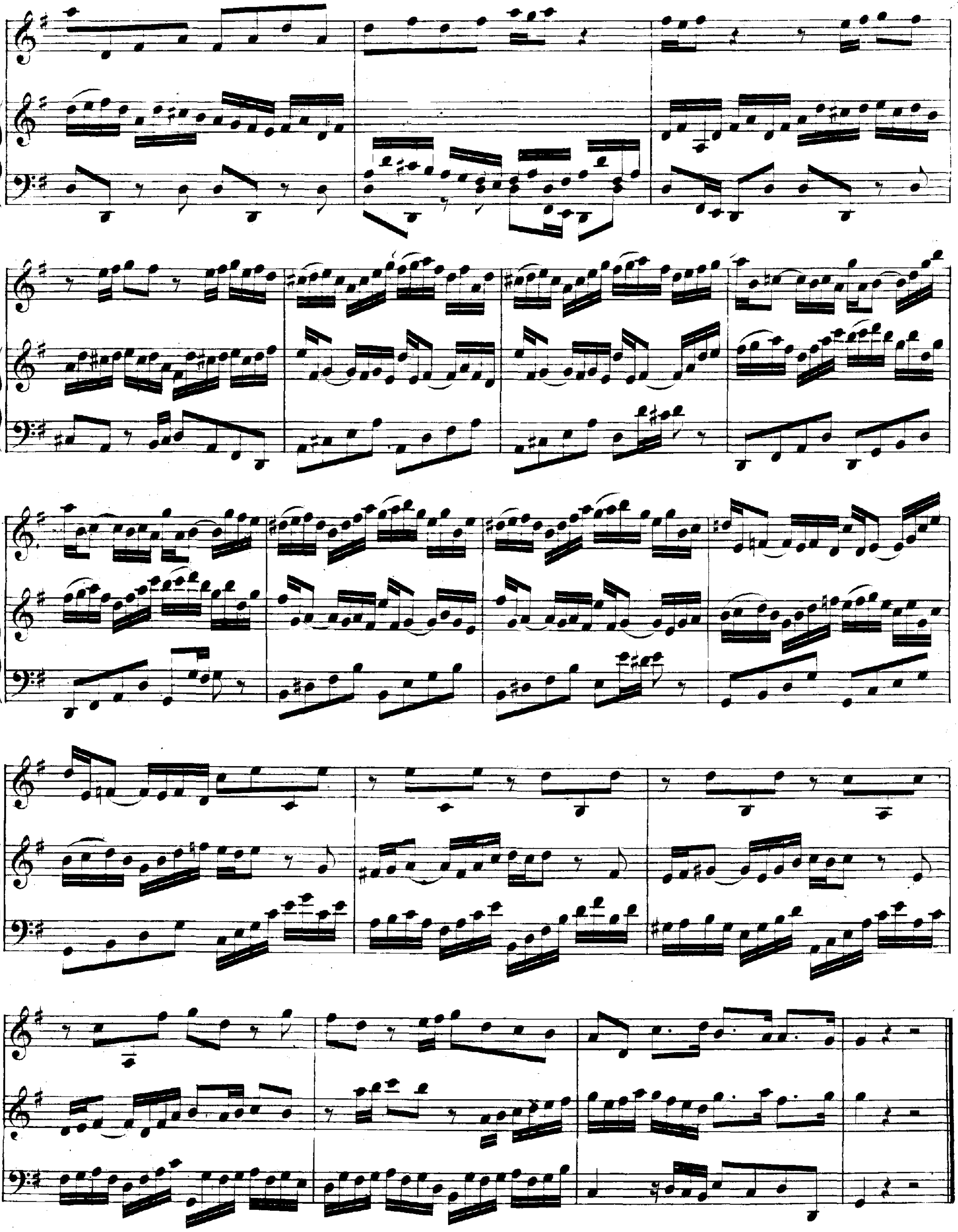




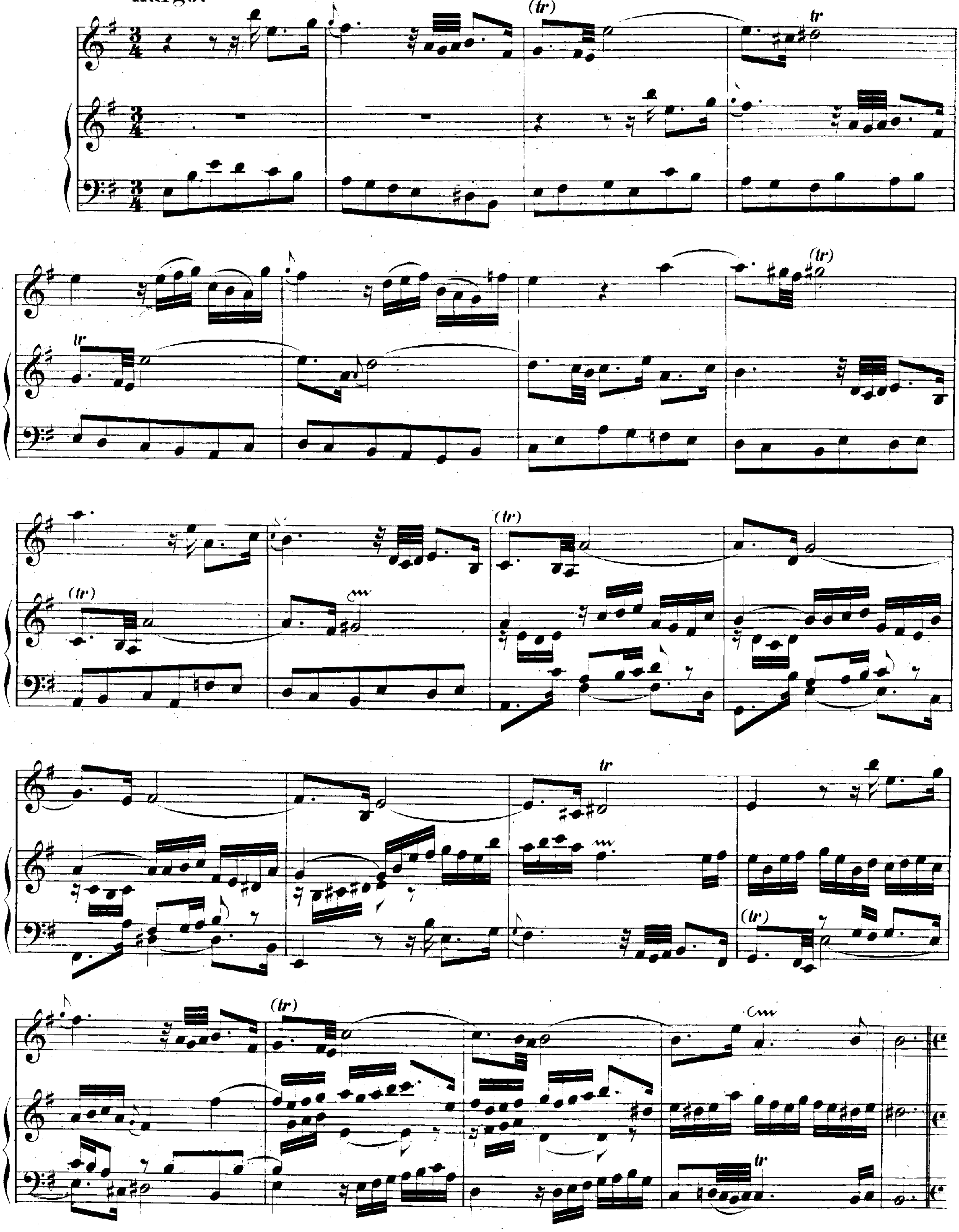





tr
tr

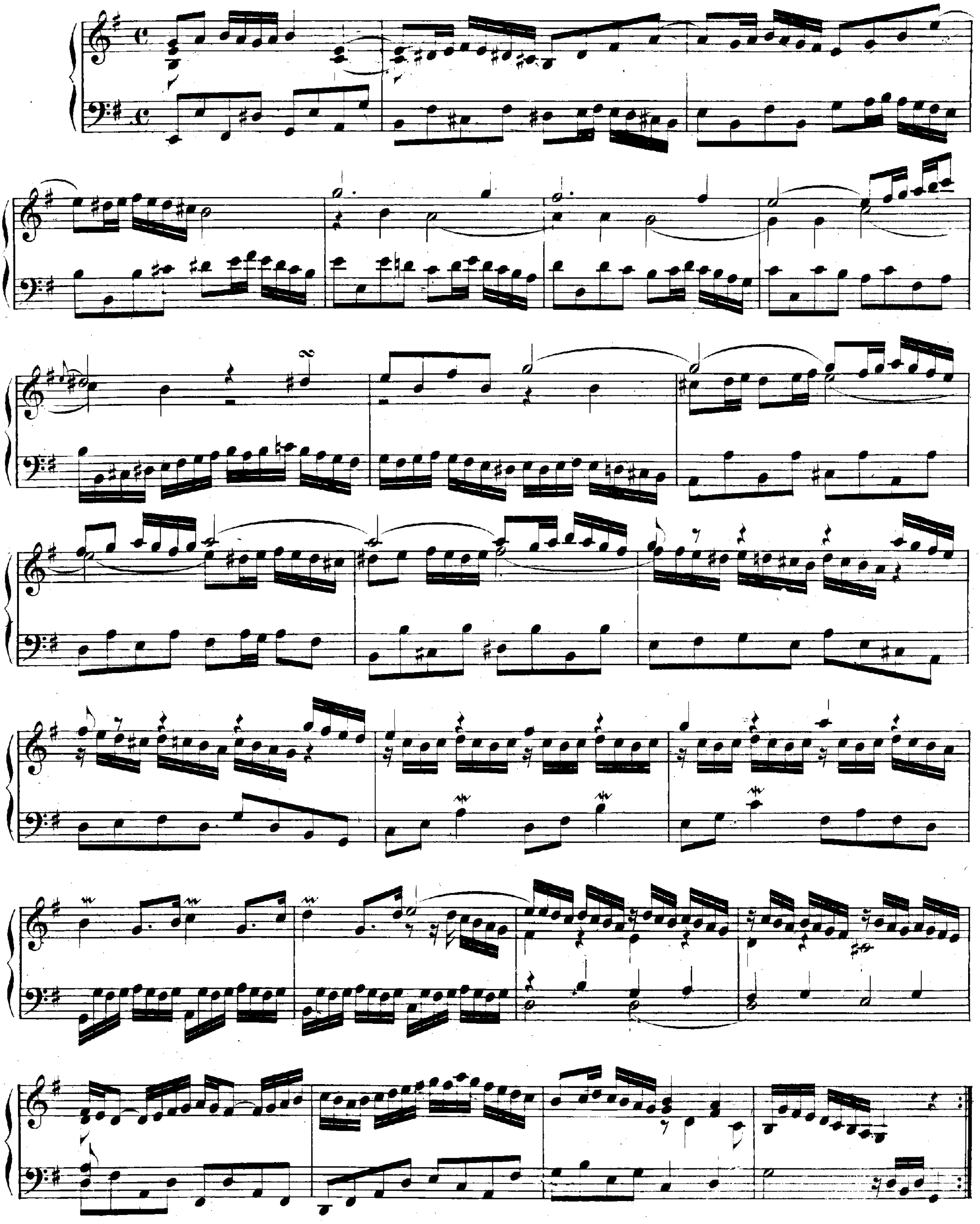


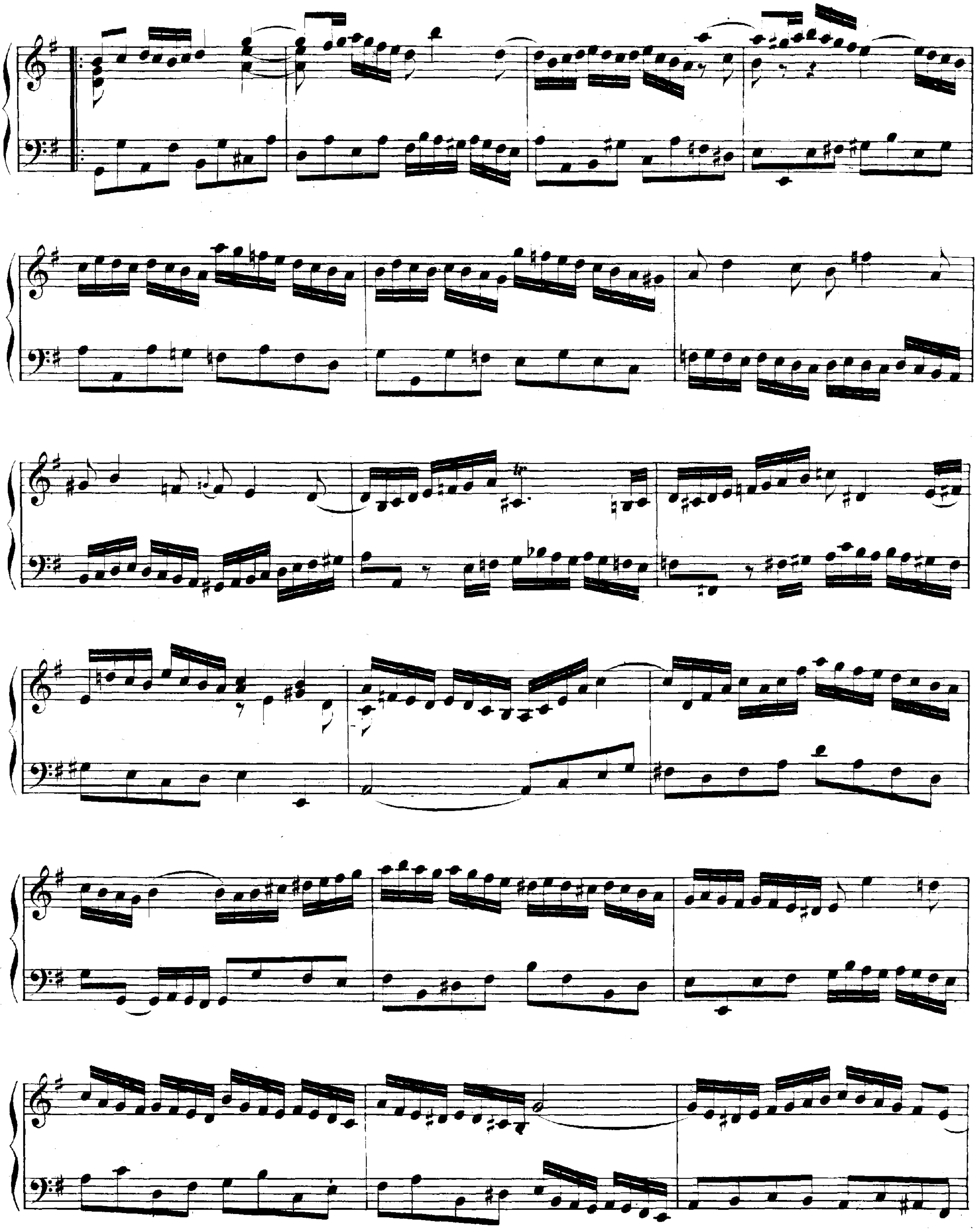
Largo.

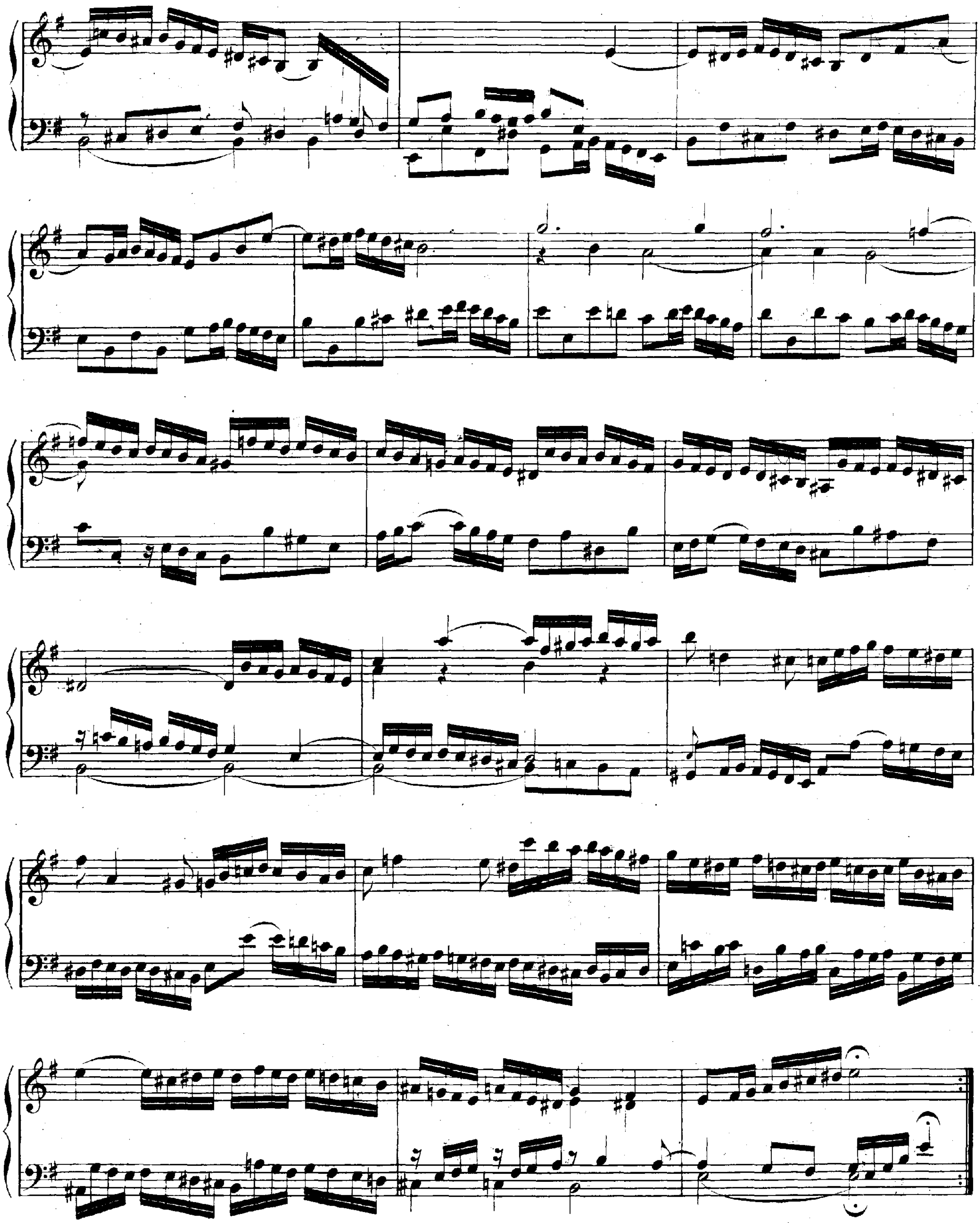


Allegro.

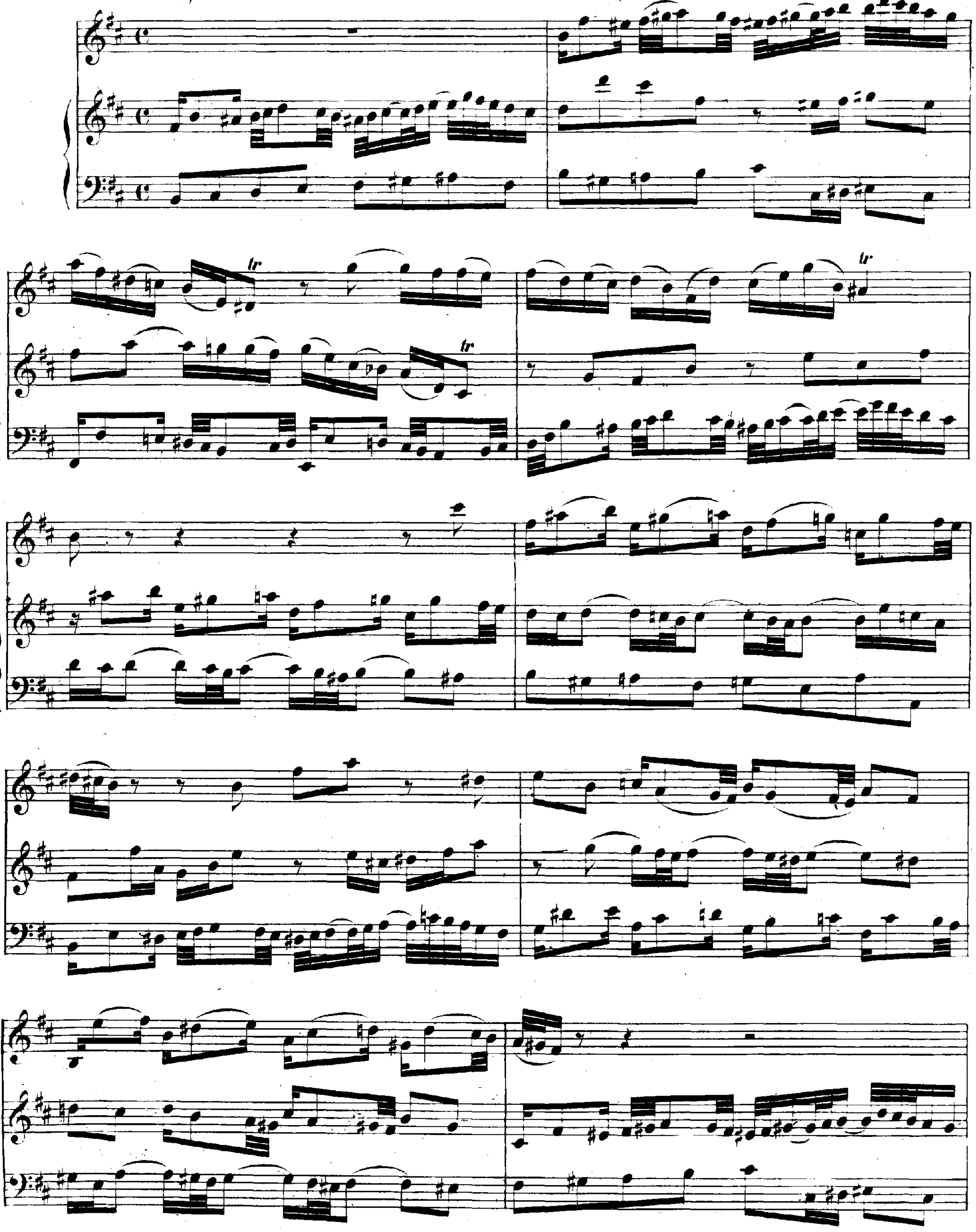
Cembalo Solo.

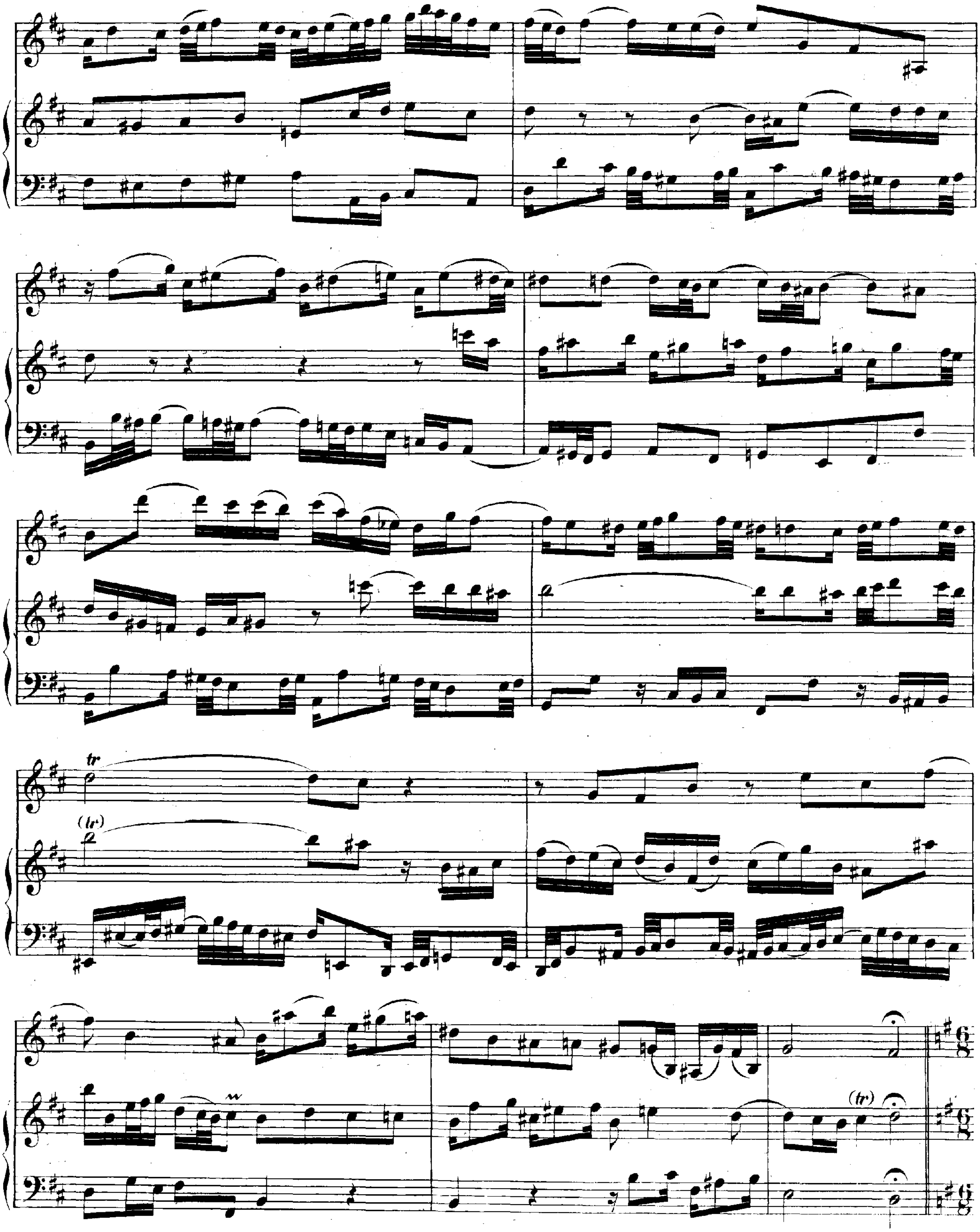




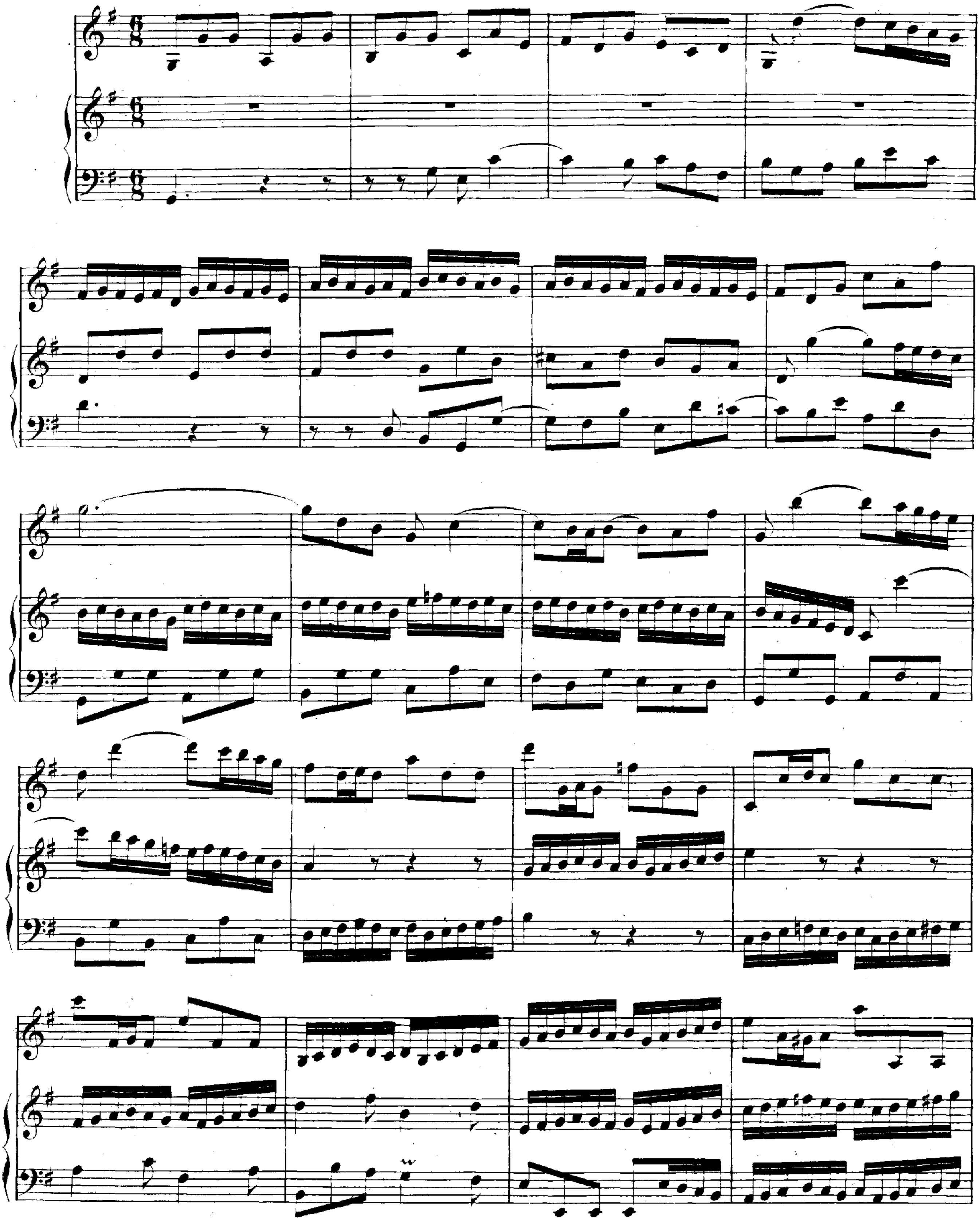


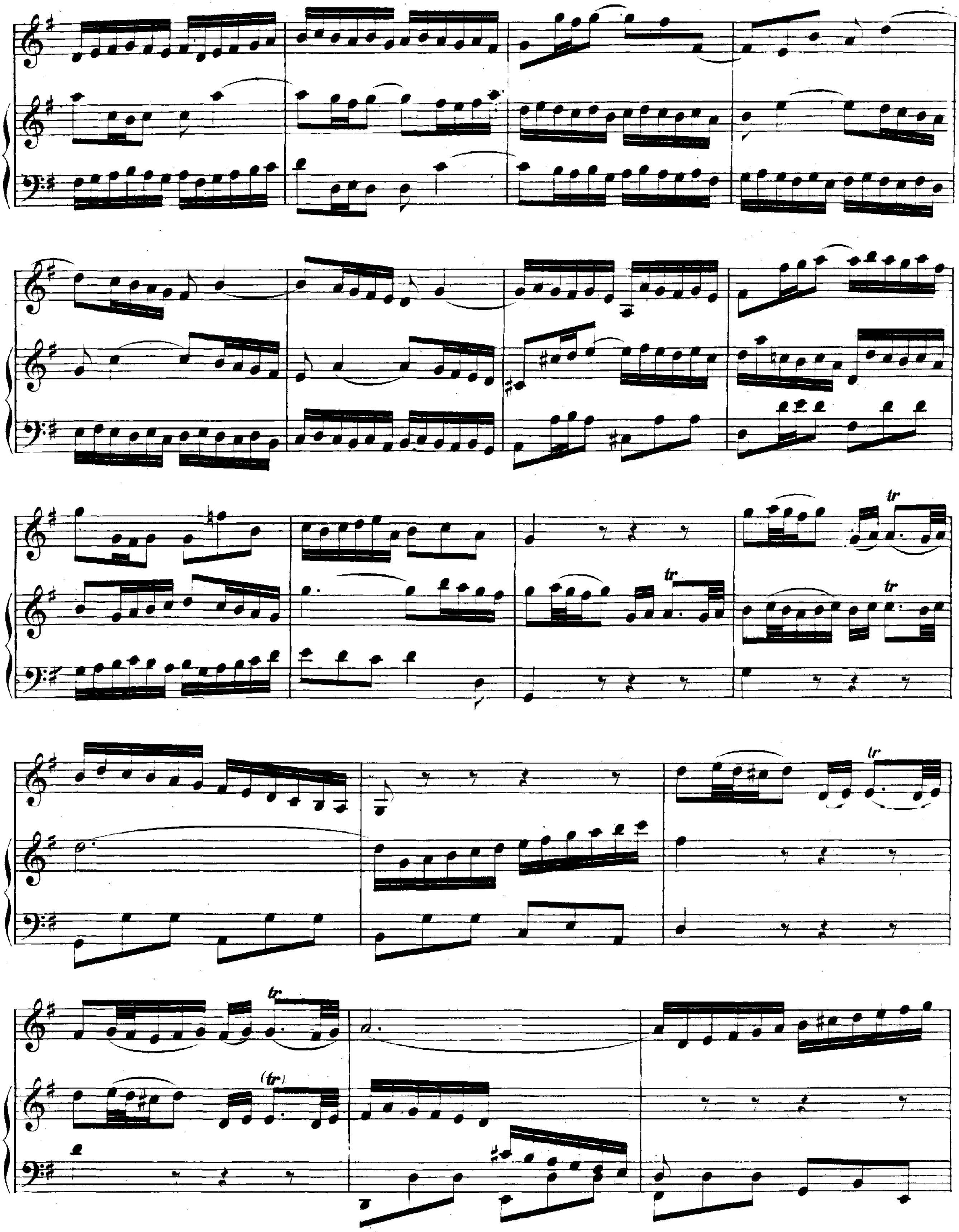
Adagio.

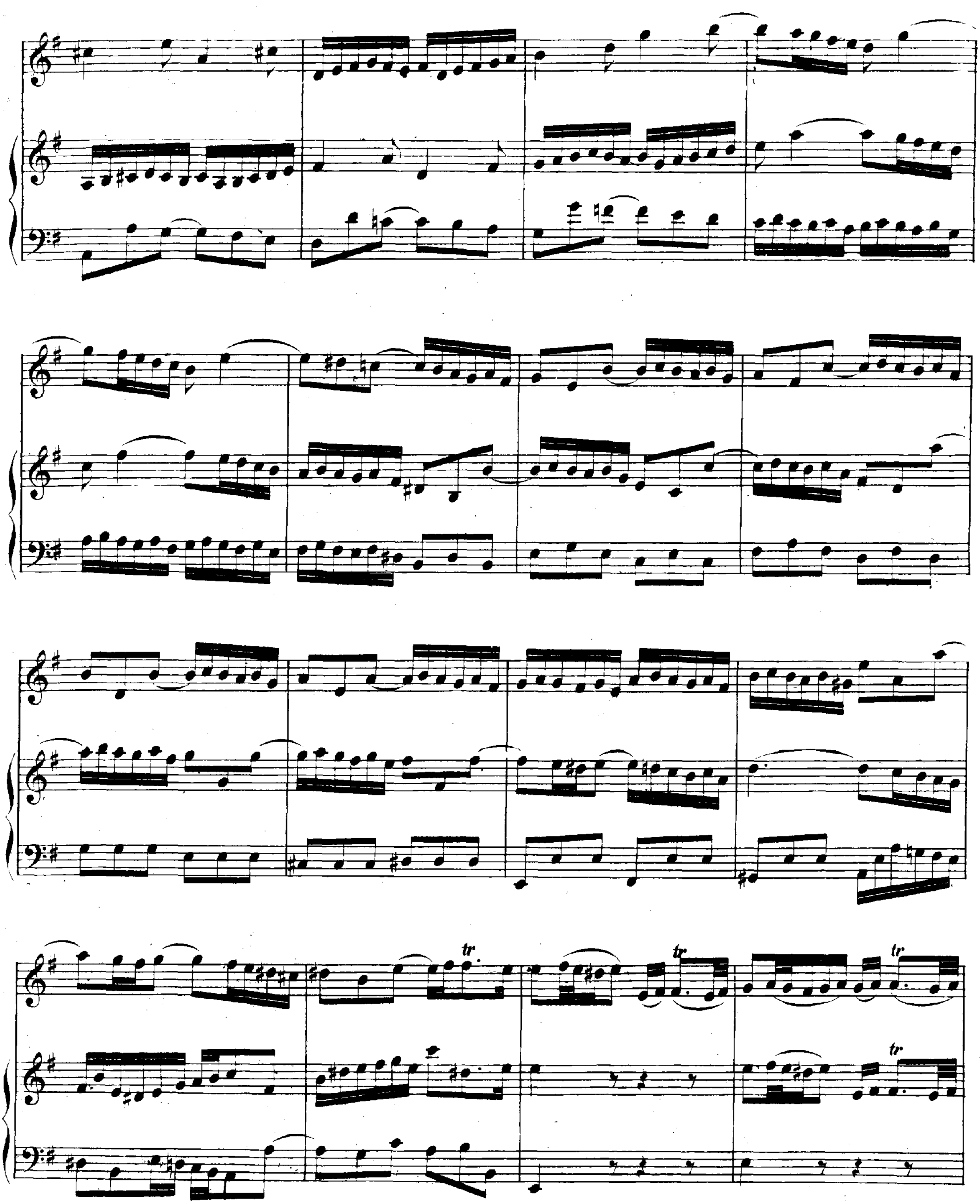


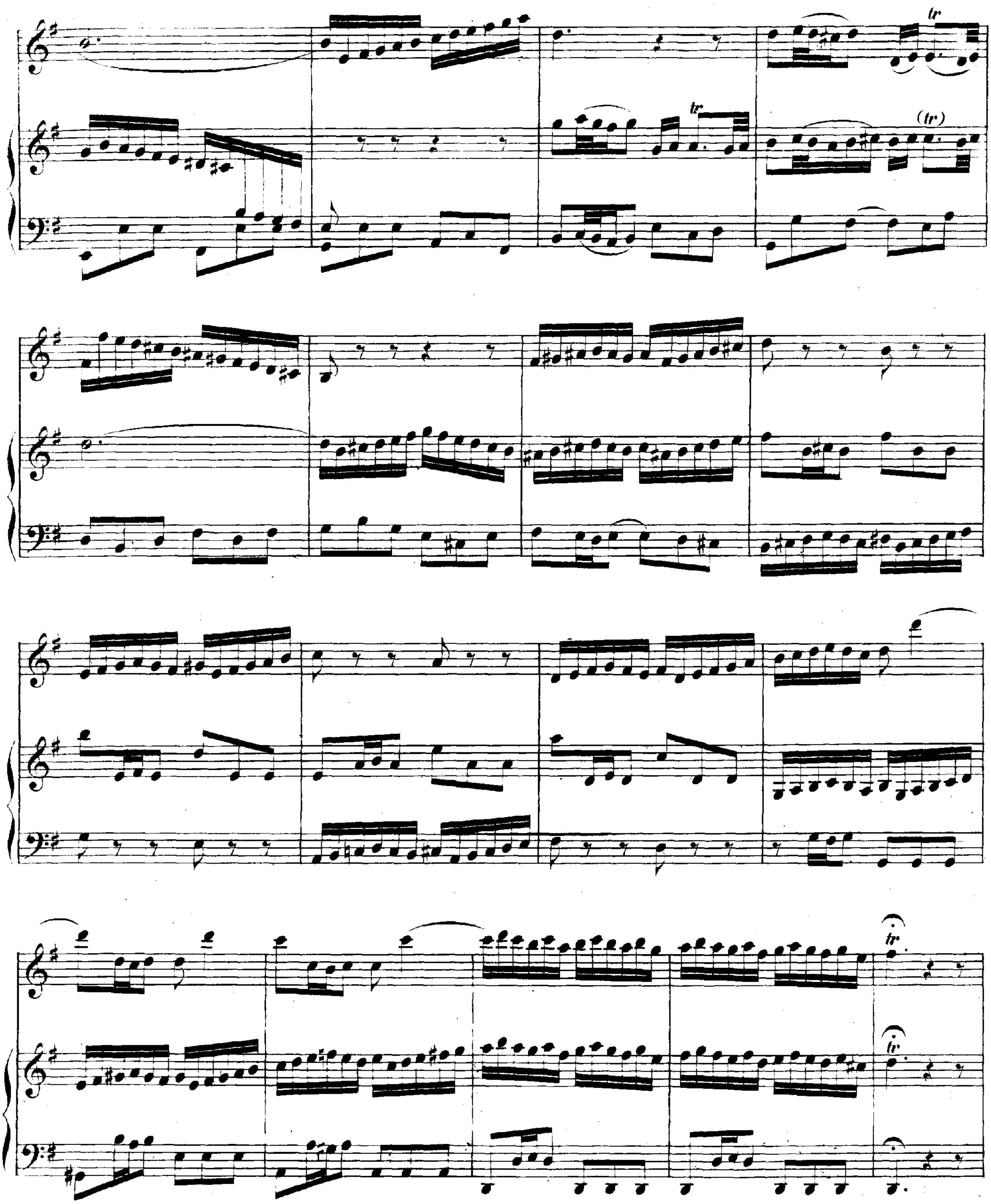

tr
(tr)
(tr)

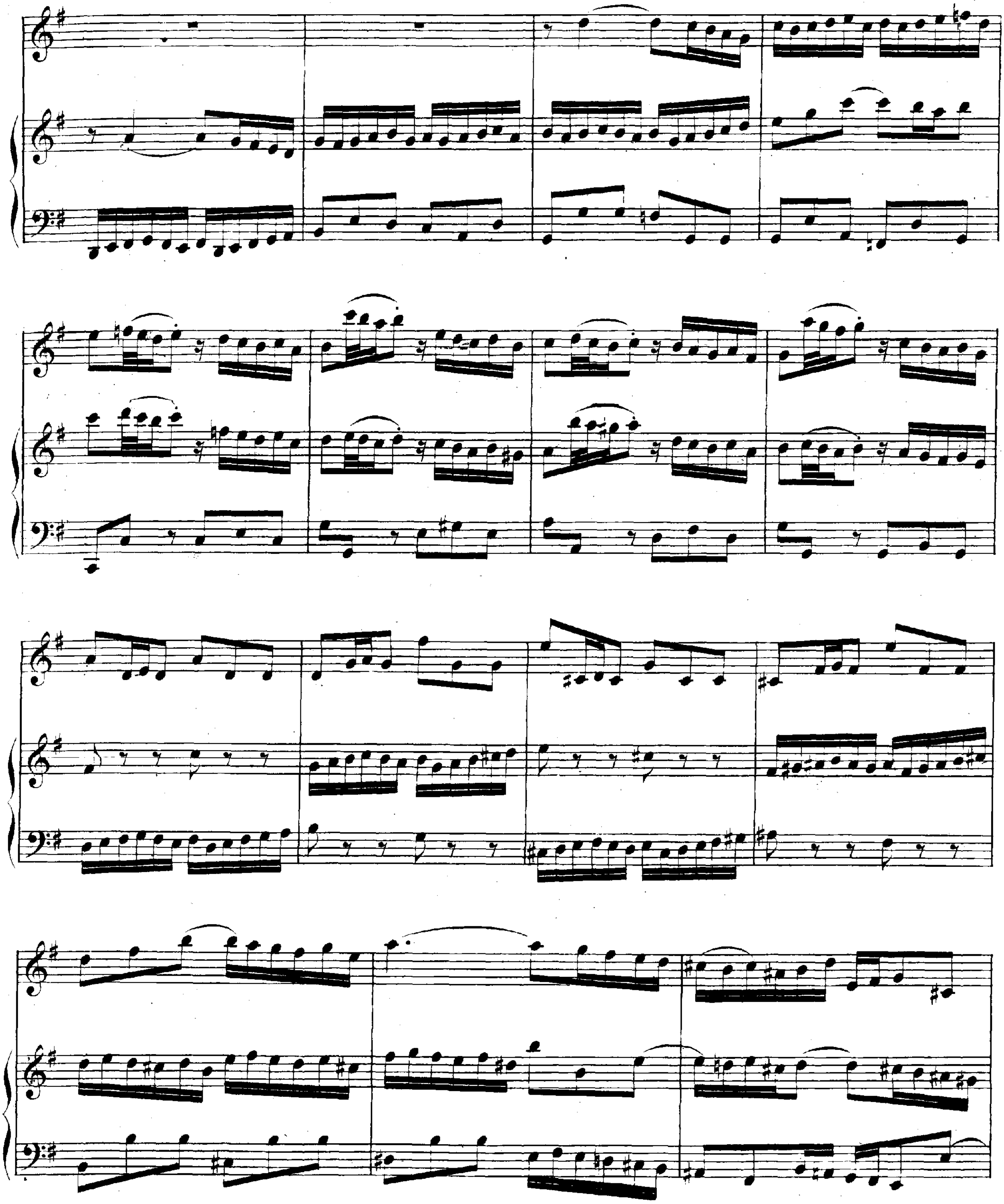
Allegro.

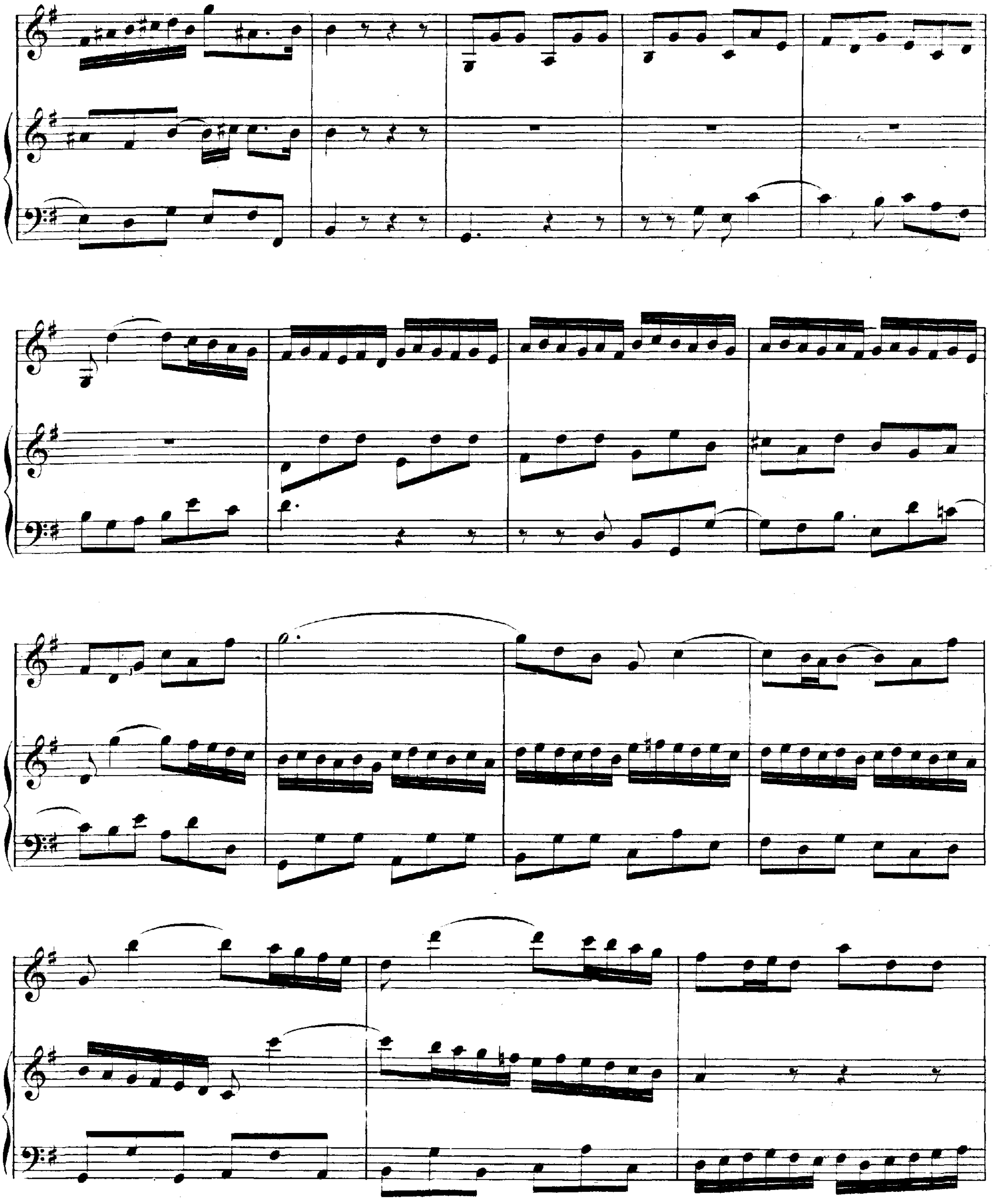


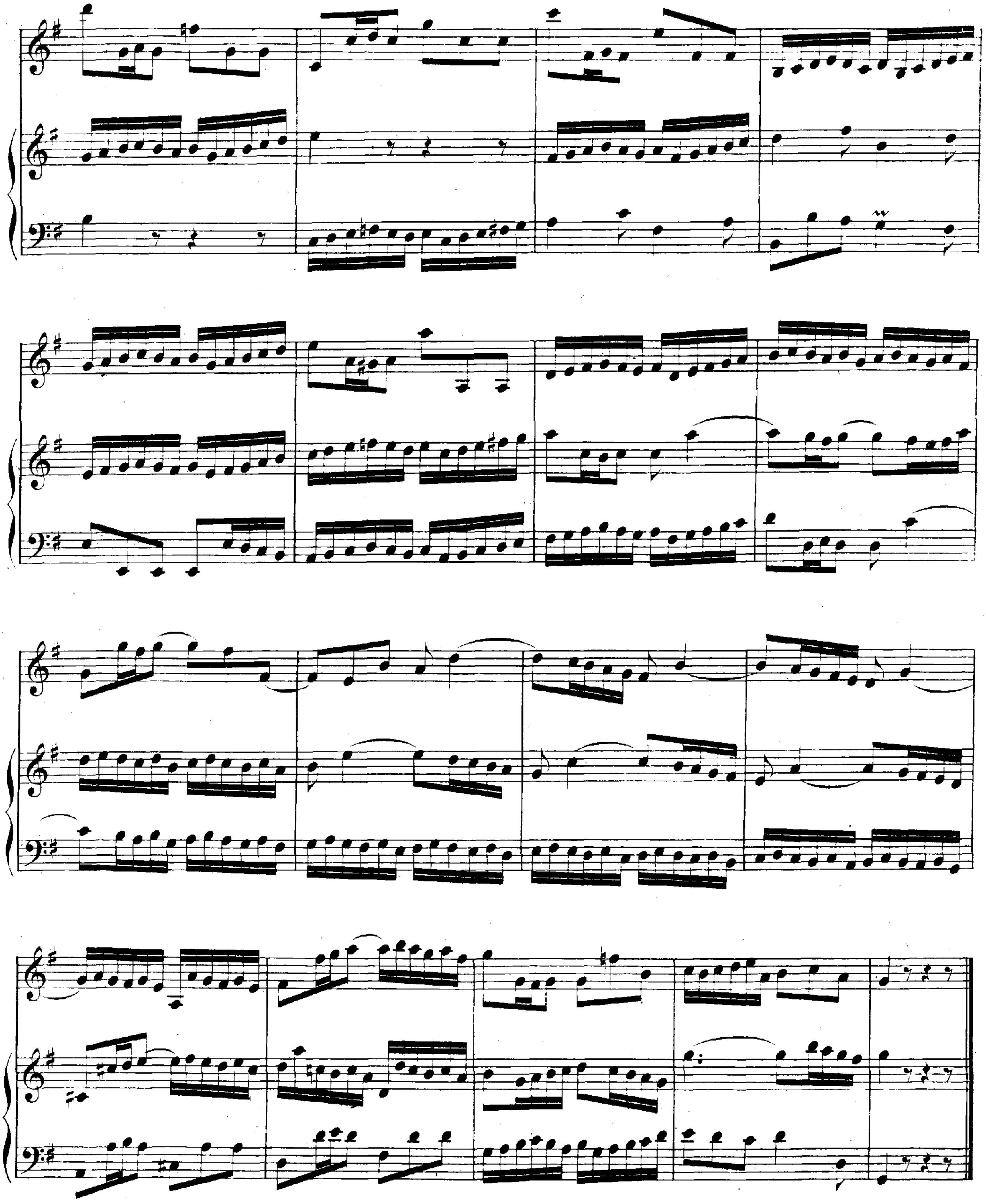



tr
tr
tr
tr


tr
tr
(tr)
tr
tr







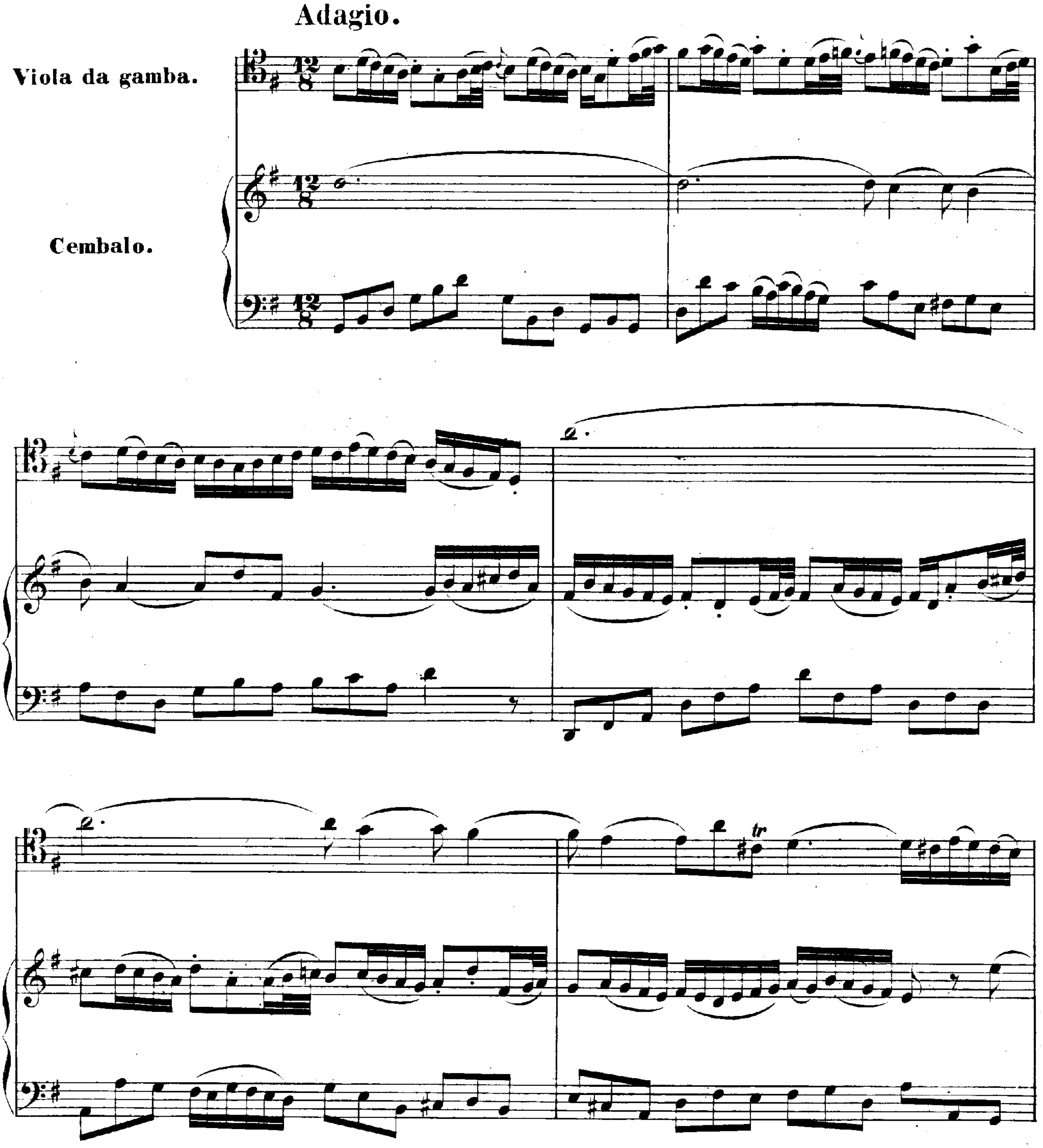
Drei Sonaten

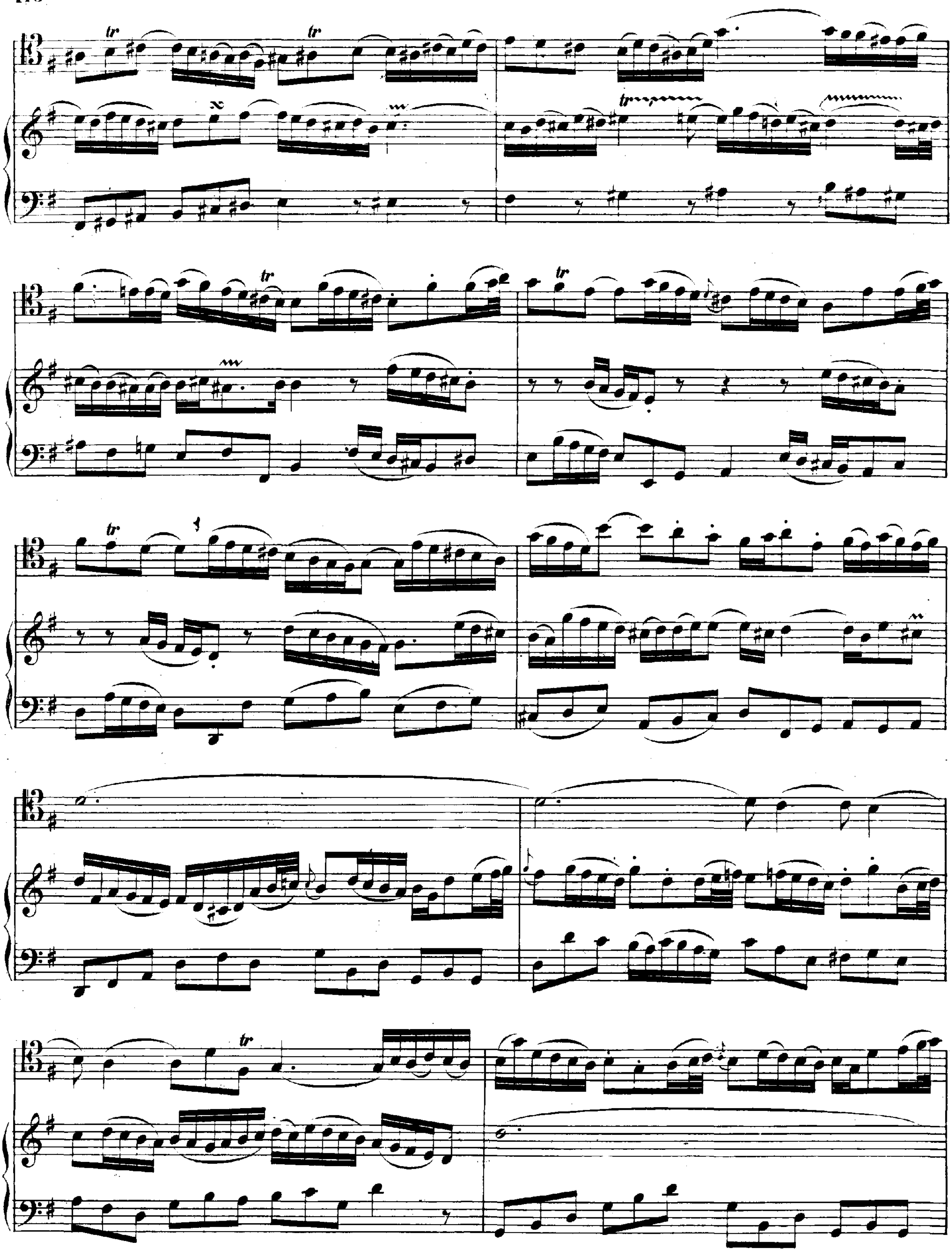
für

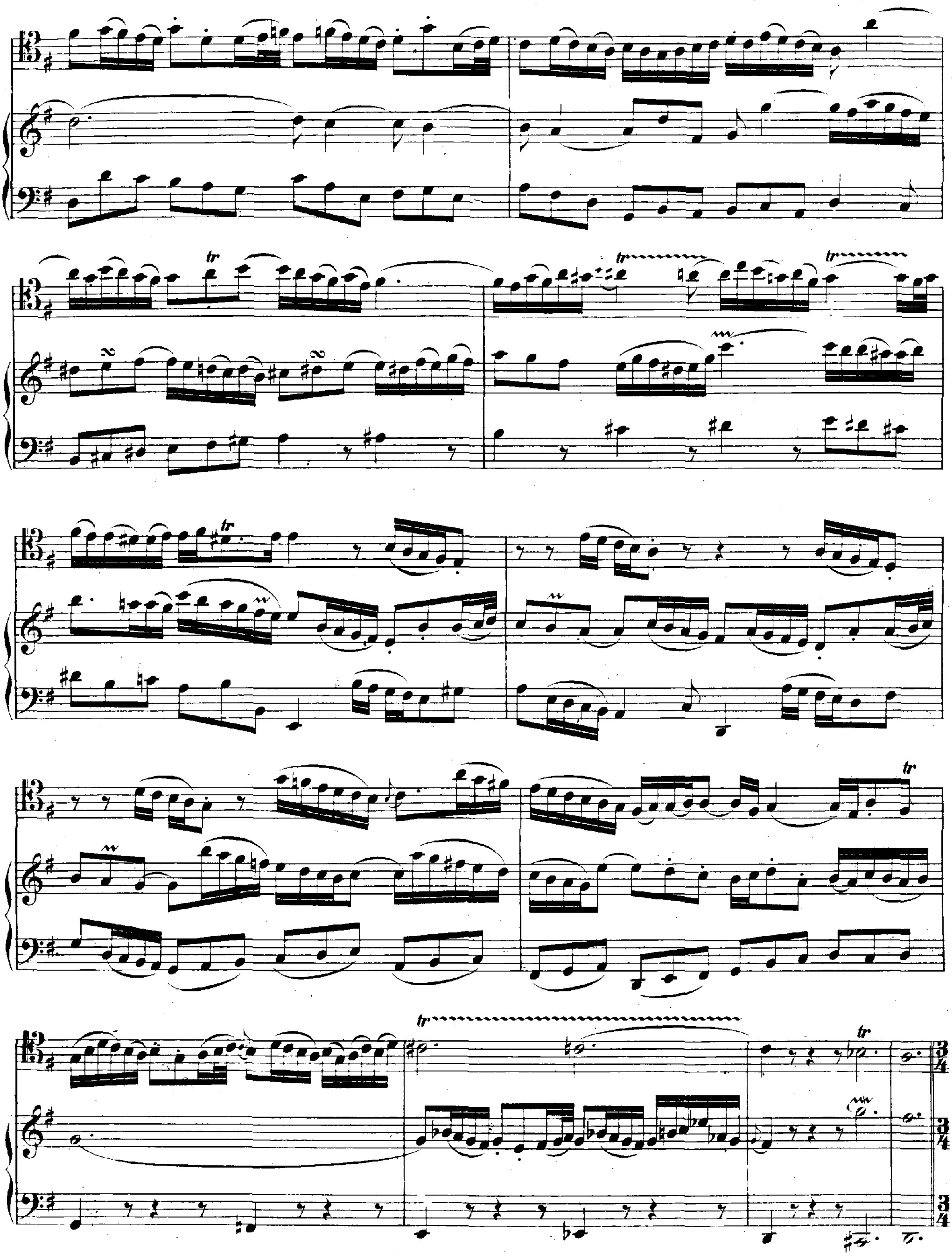
Clavier und Viola da gamba.

G dur, D dur, G moll.

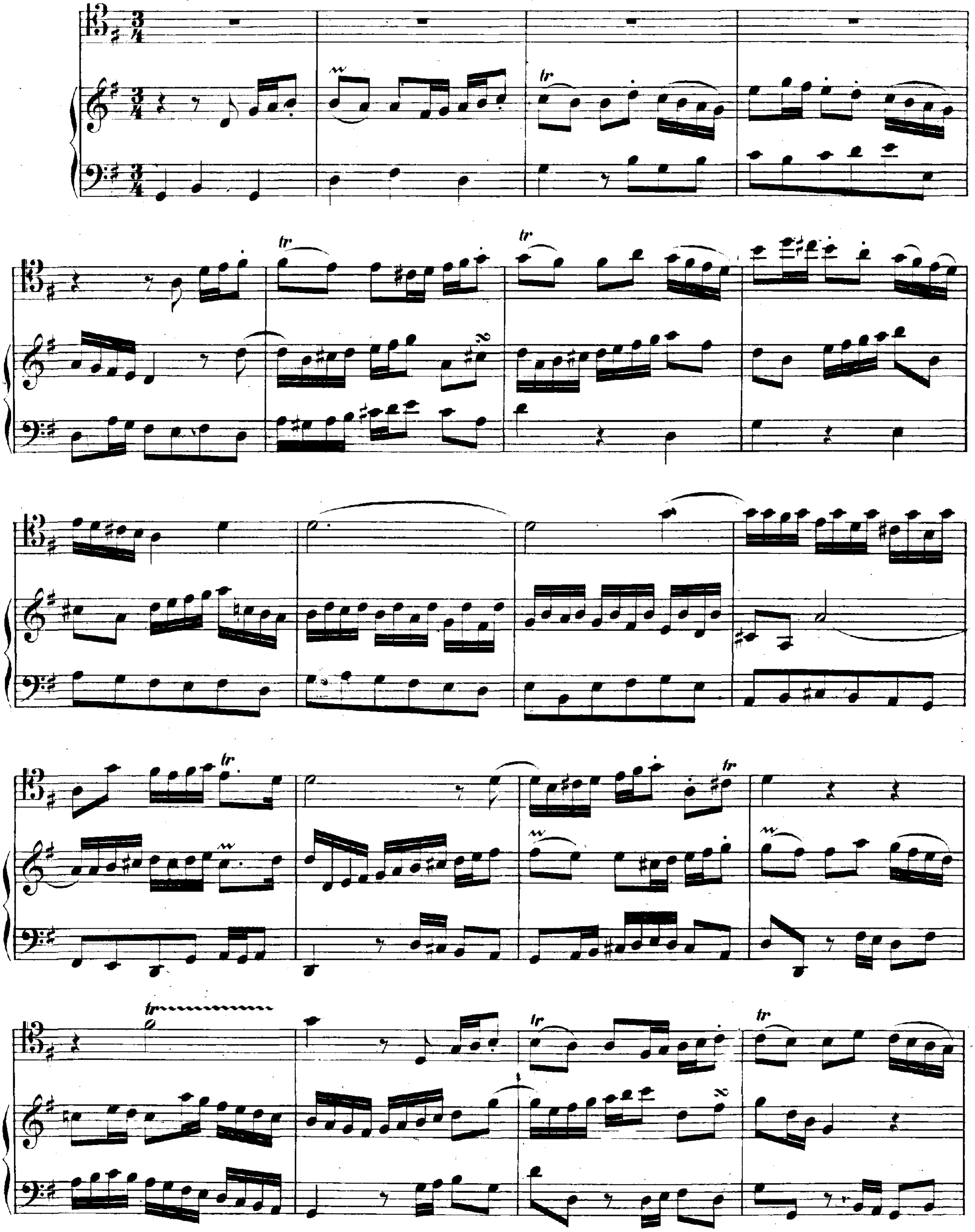
SONATA I.

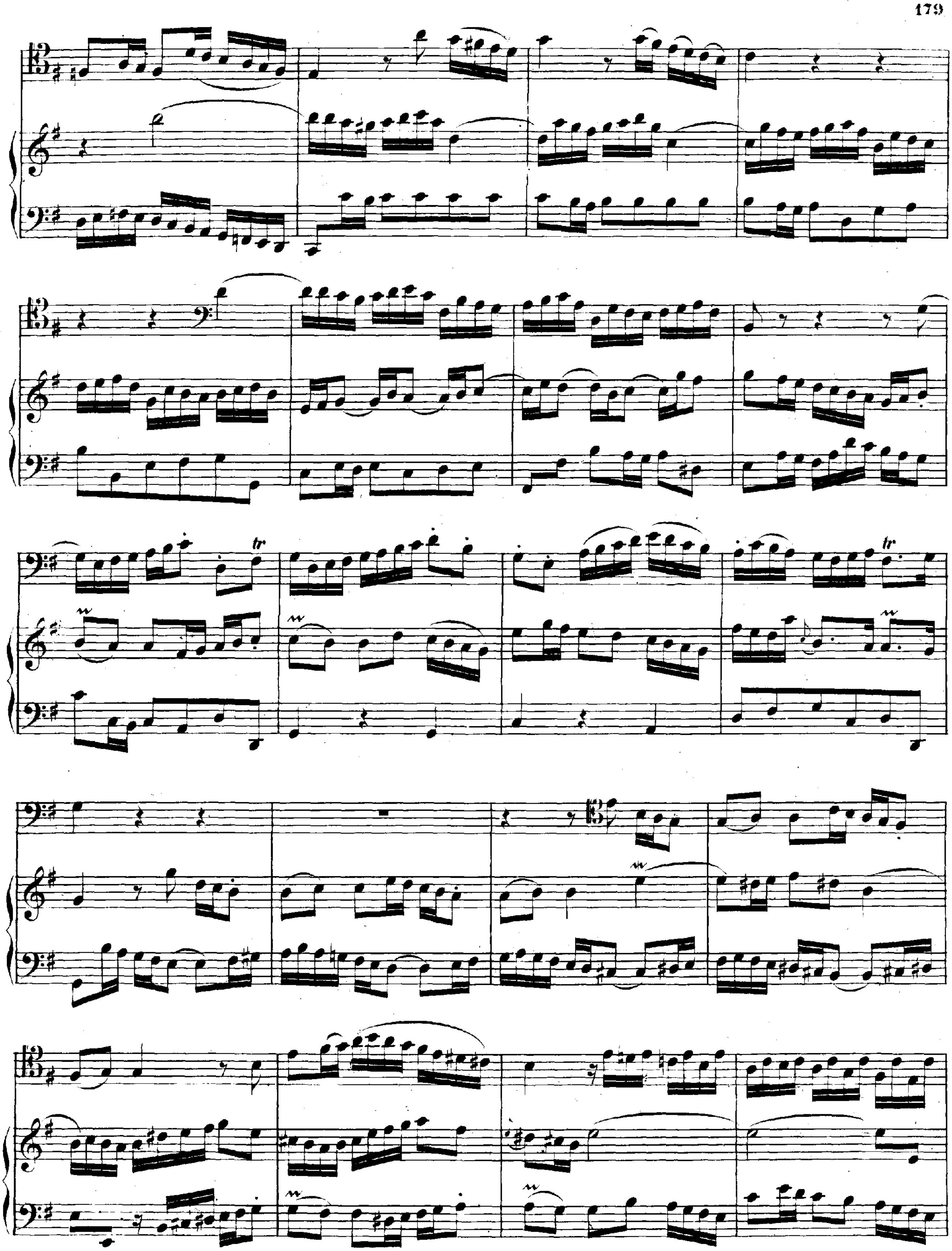


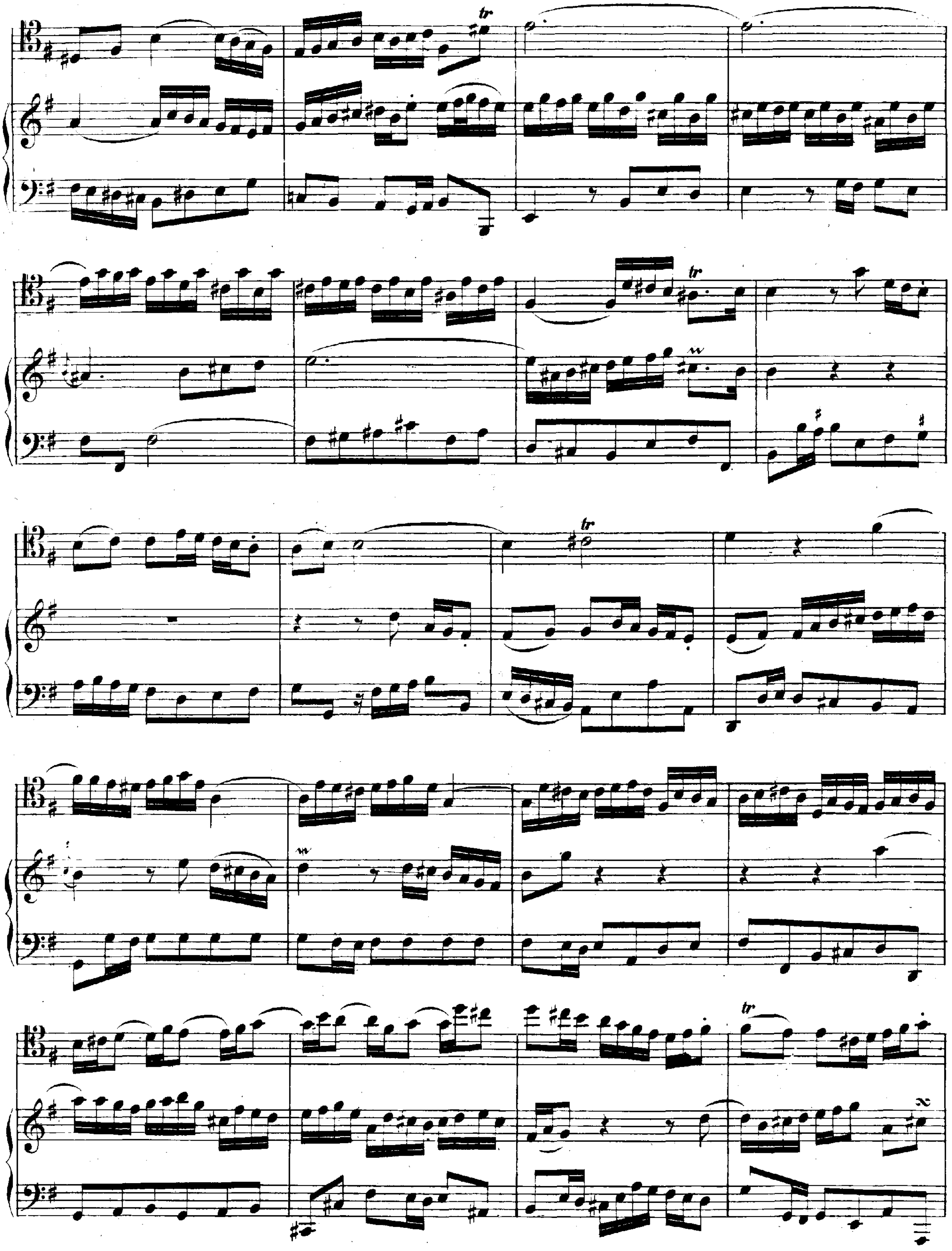


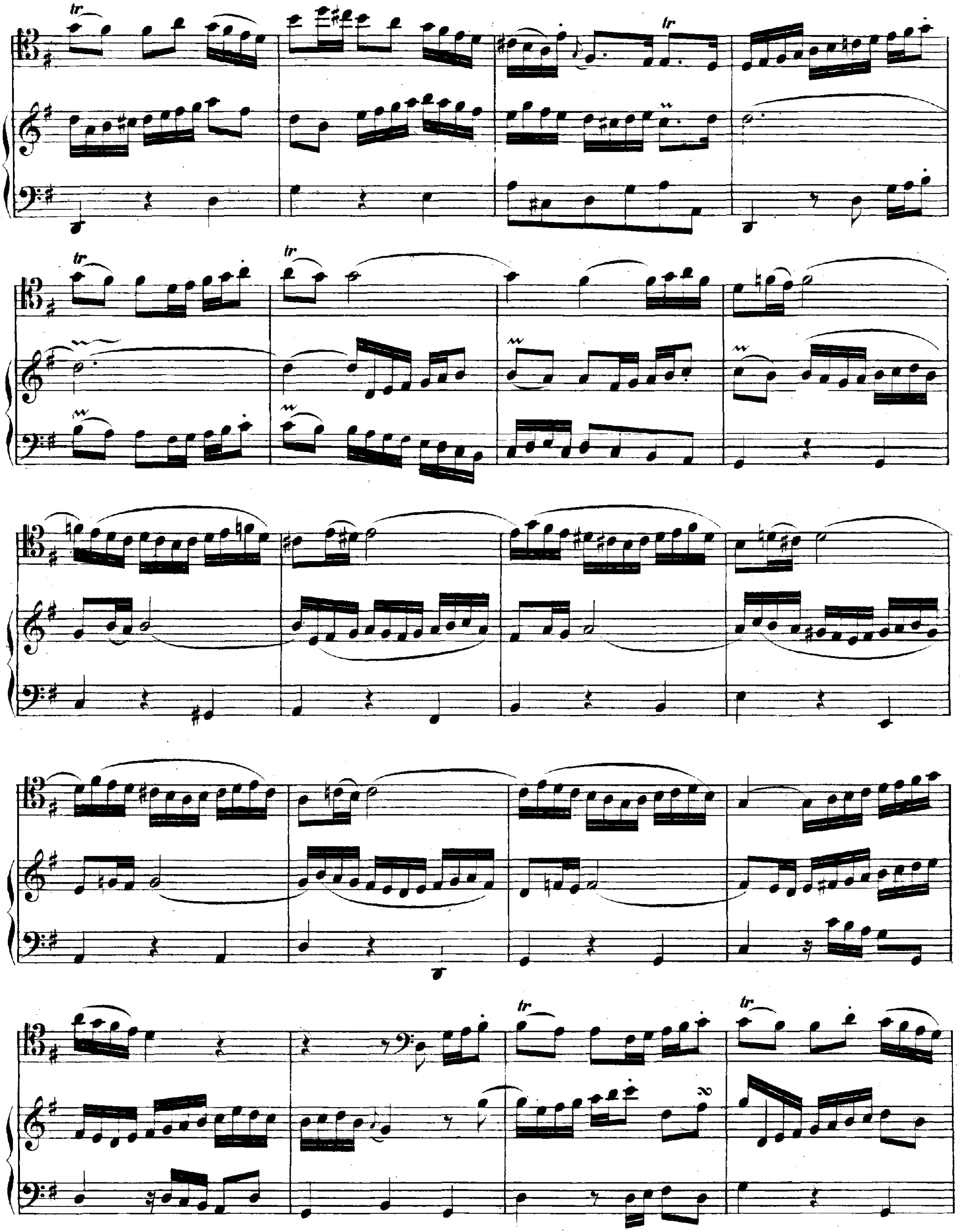


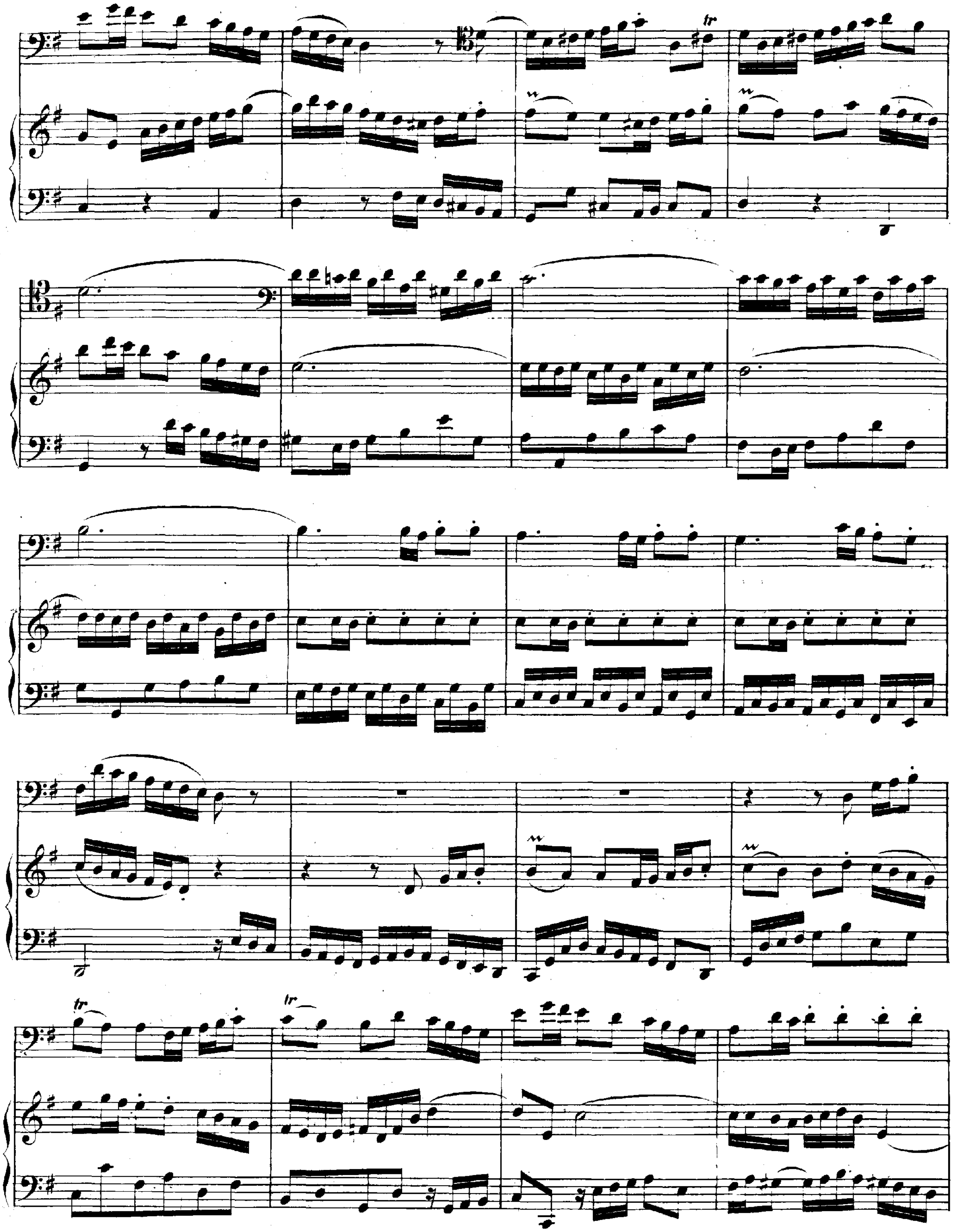
Allegro ma non tanto.

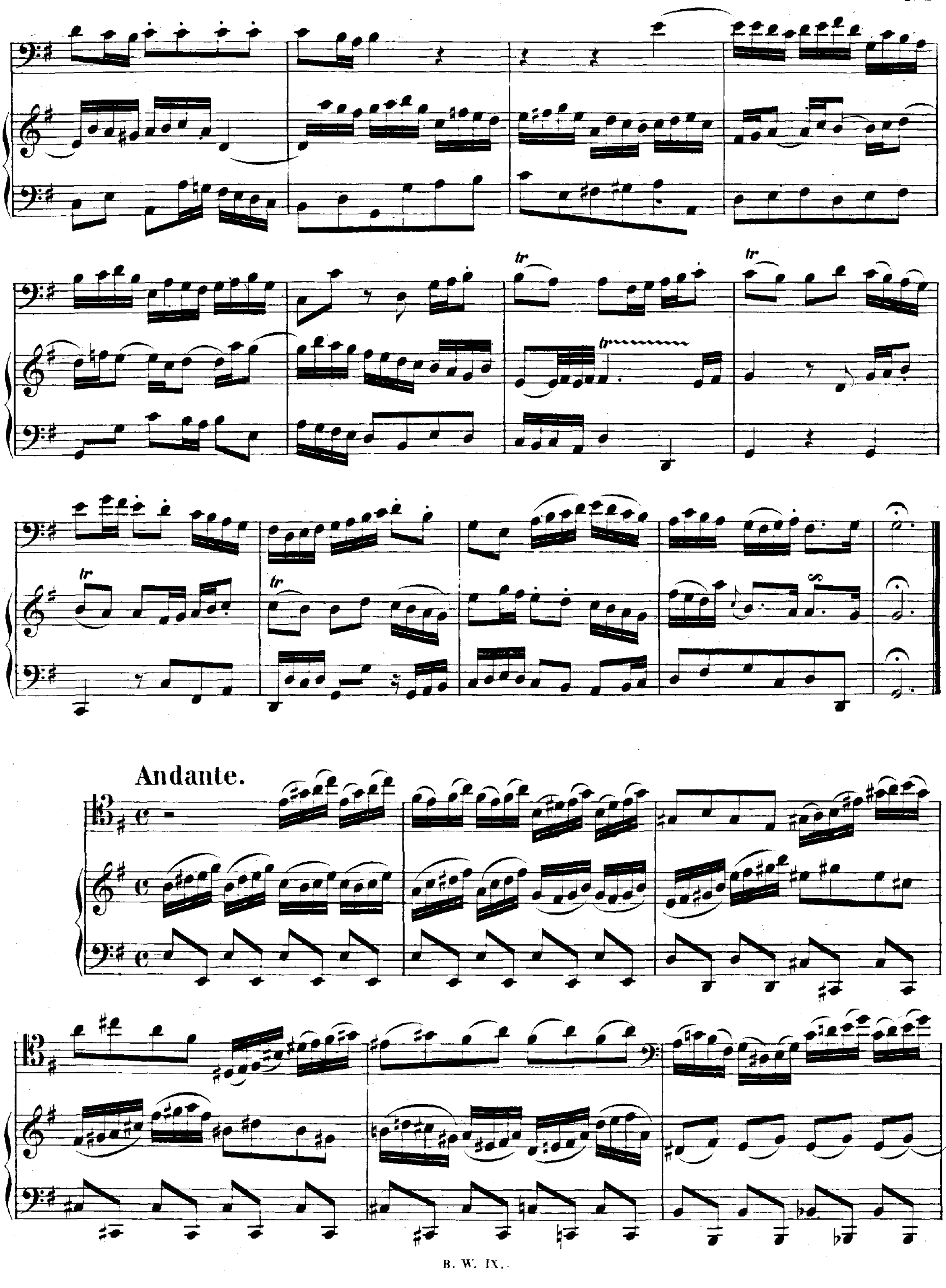


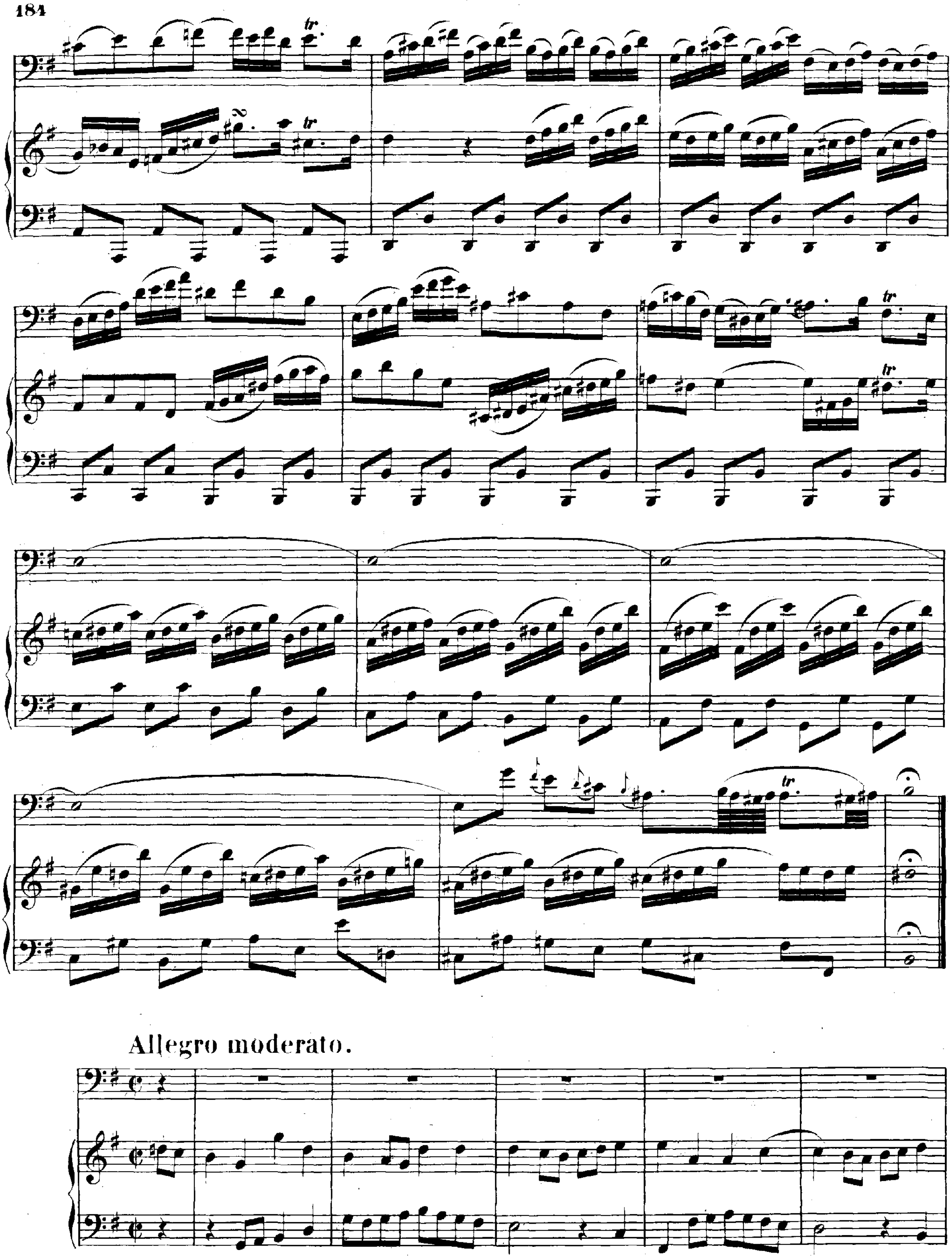


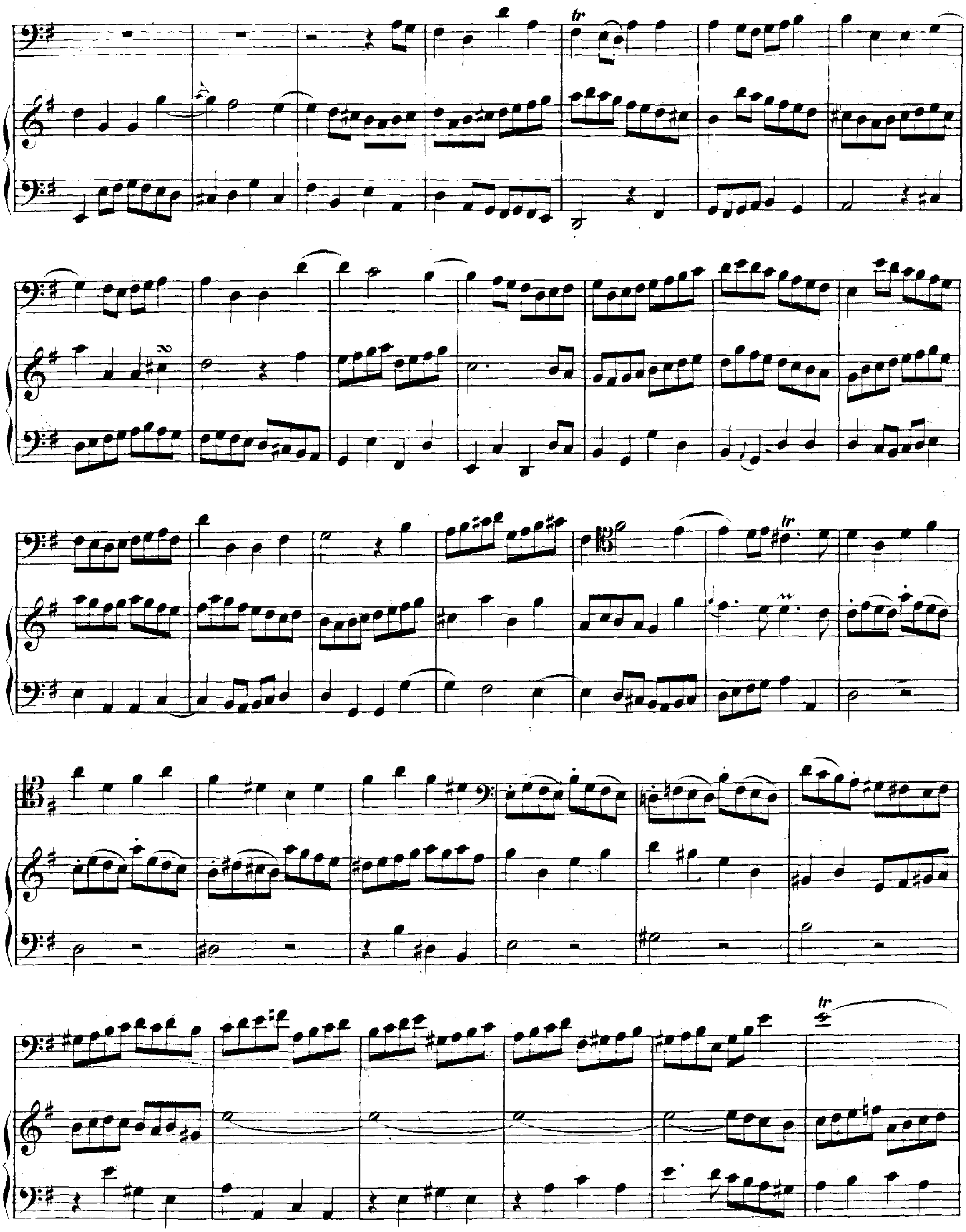

tr
tr
tr
tr
tr

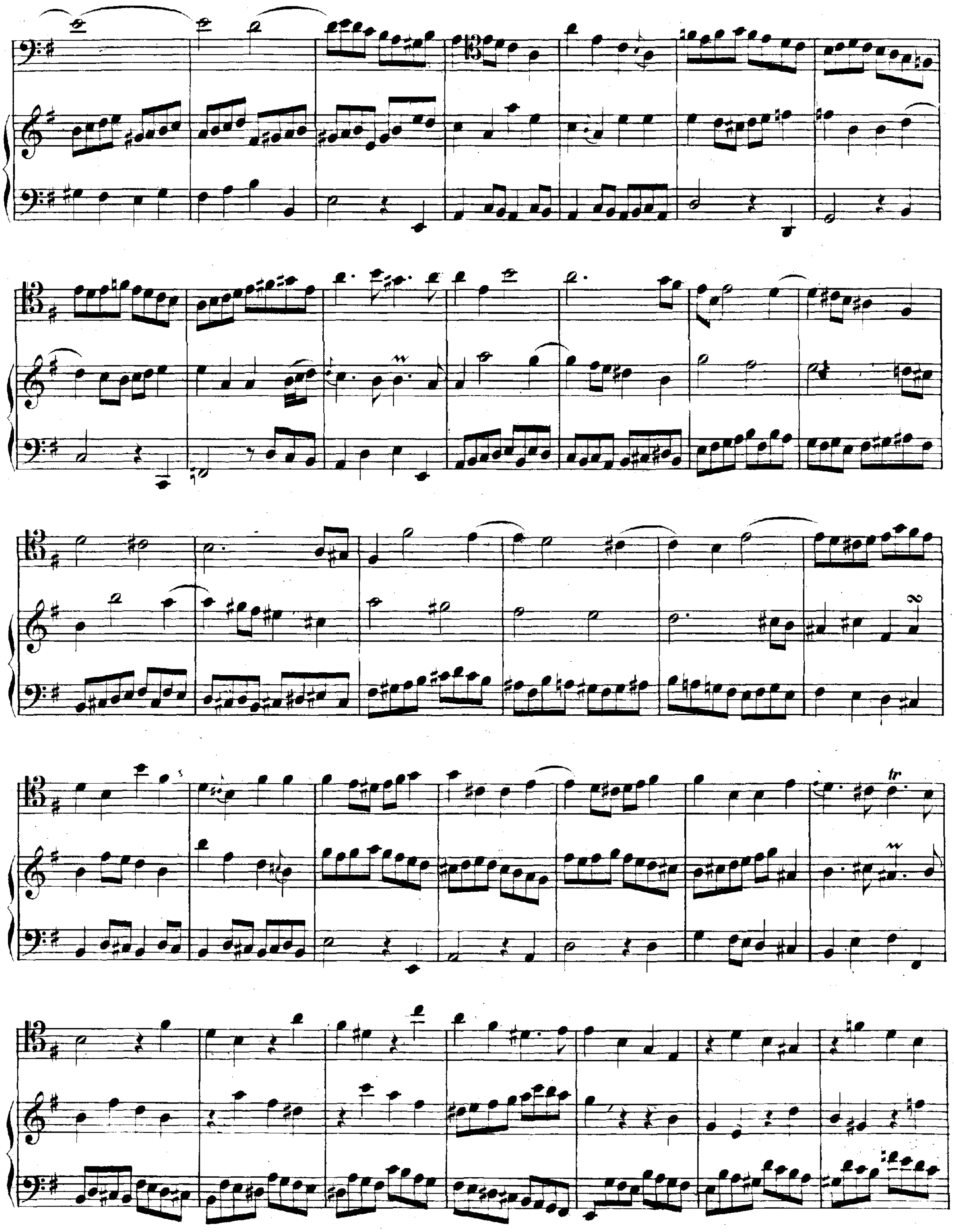


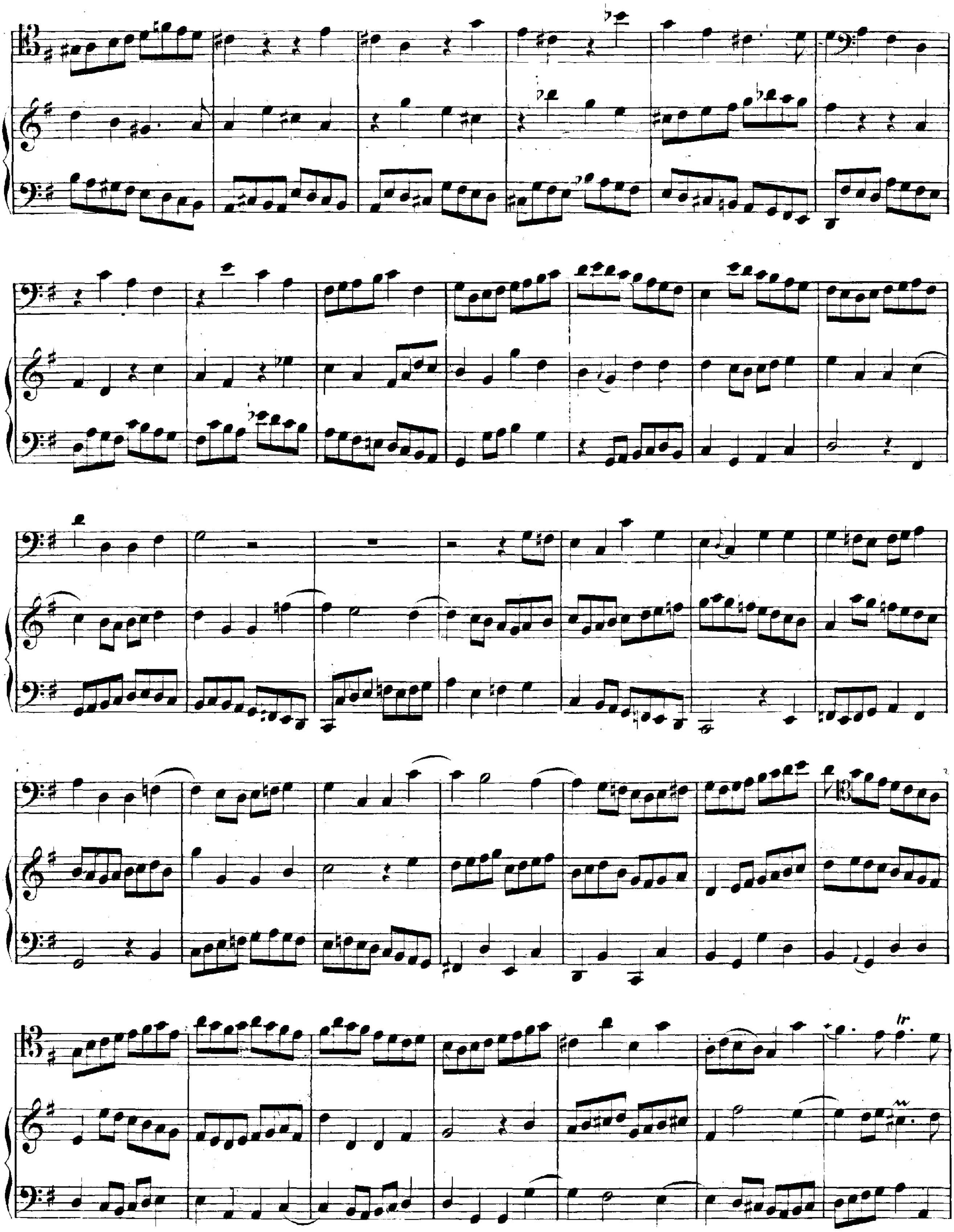


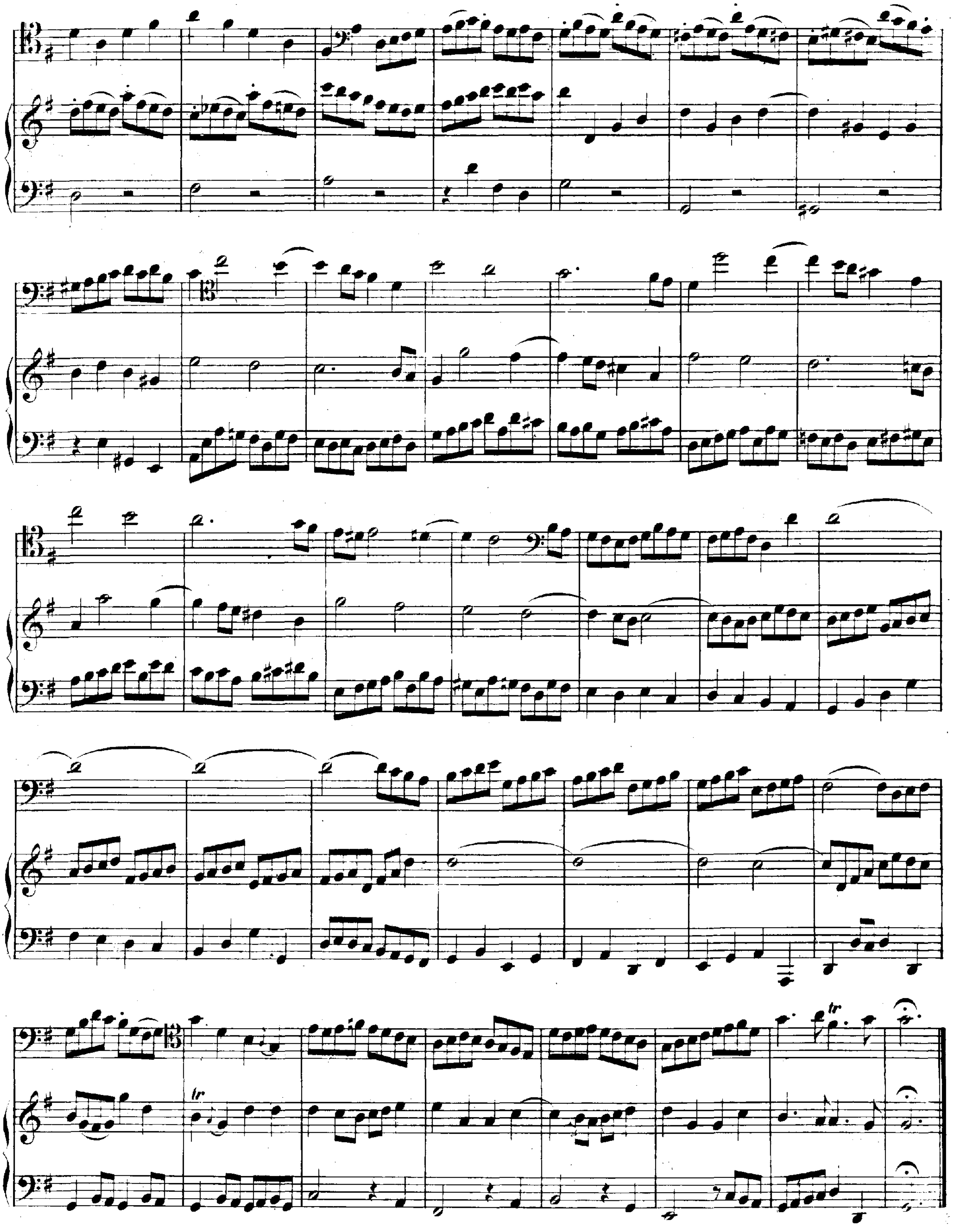

Andante.


Allegro moderato.

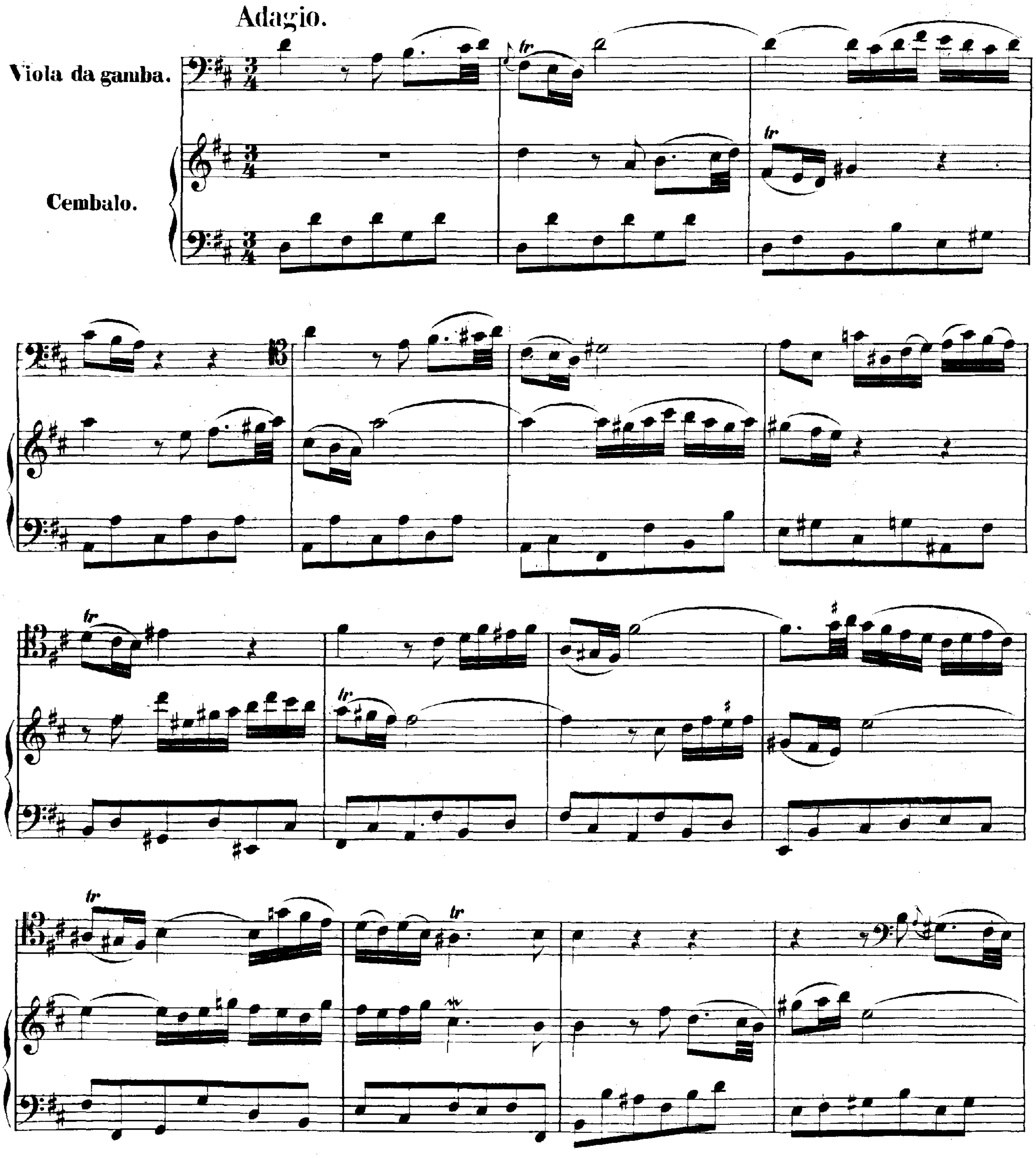

tr
tr
tr

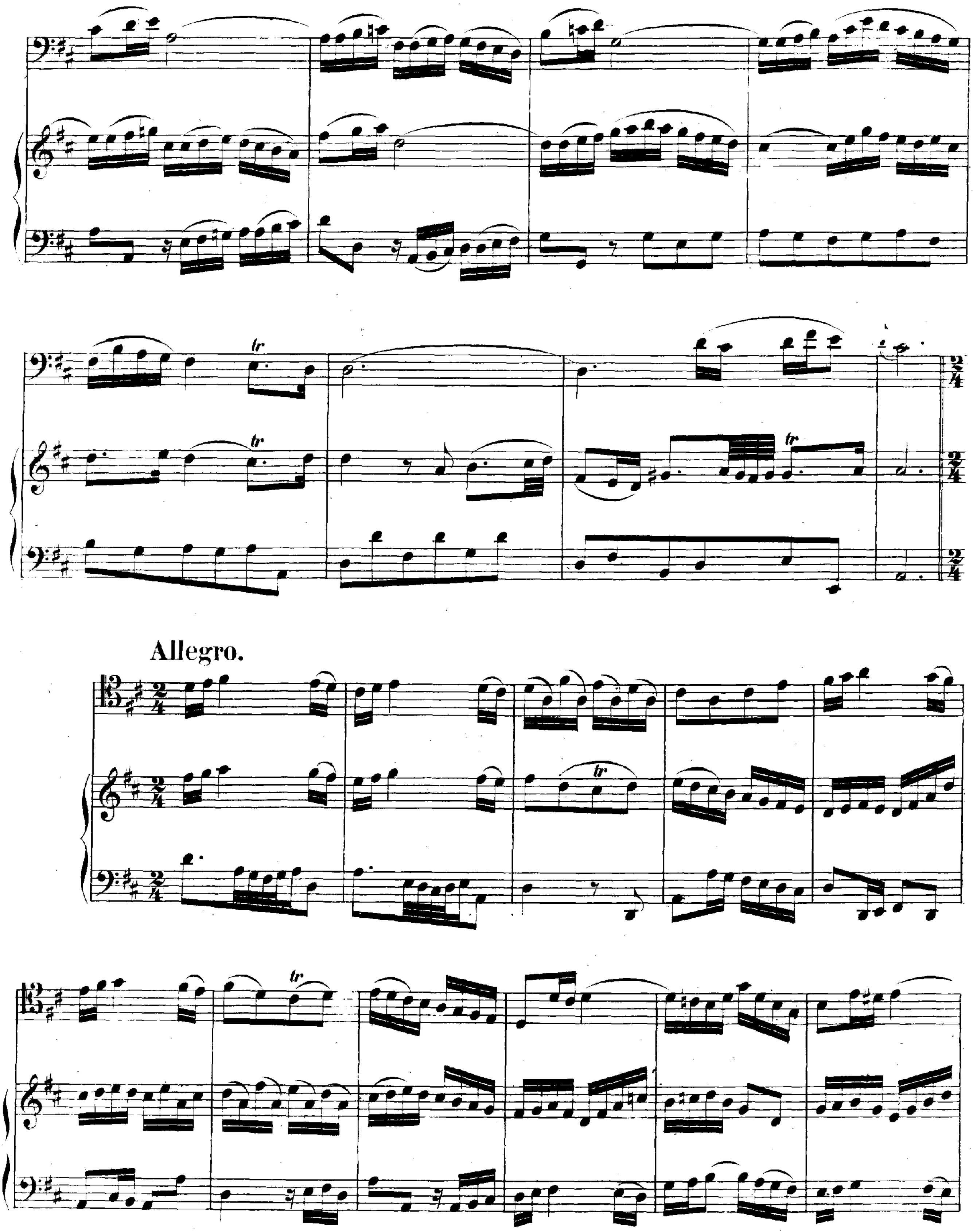

tr

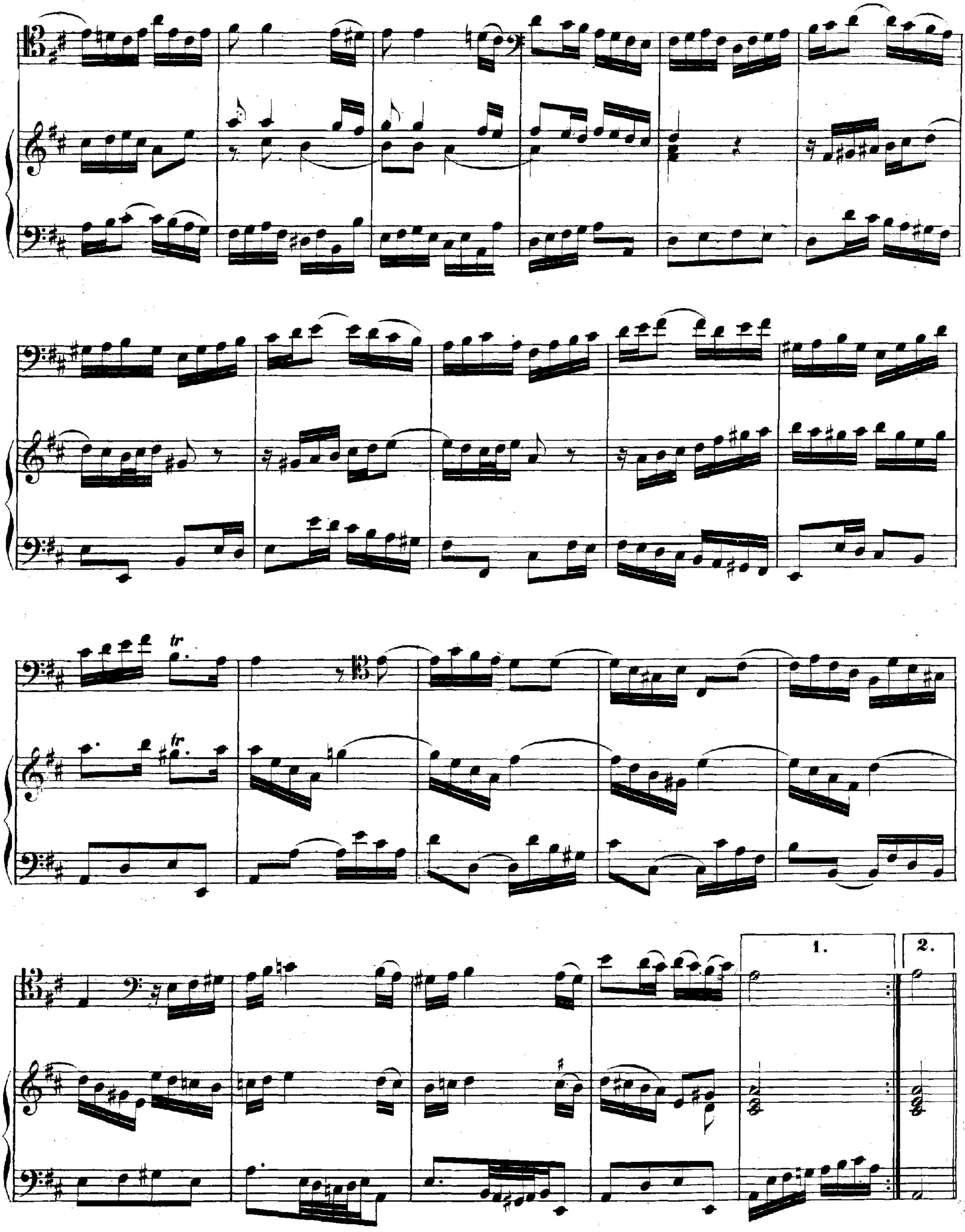


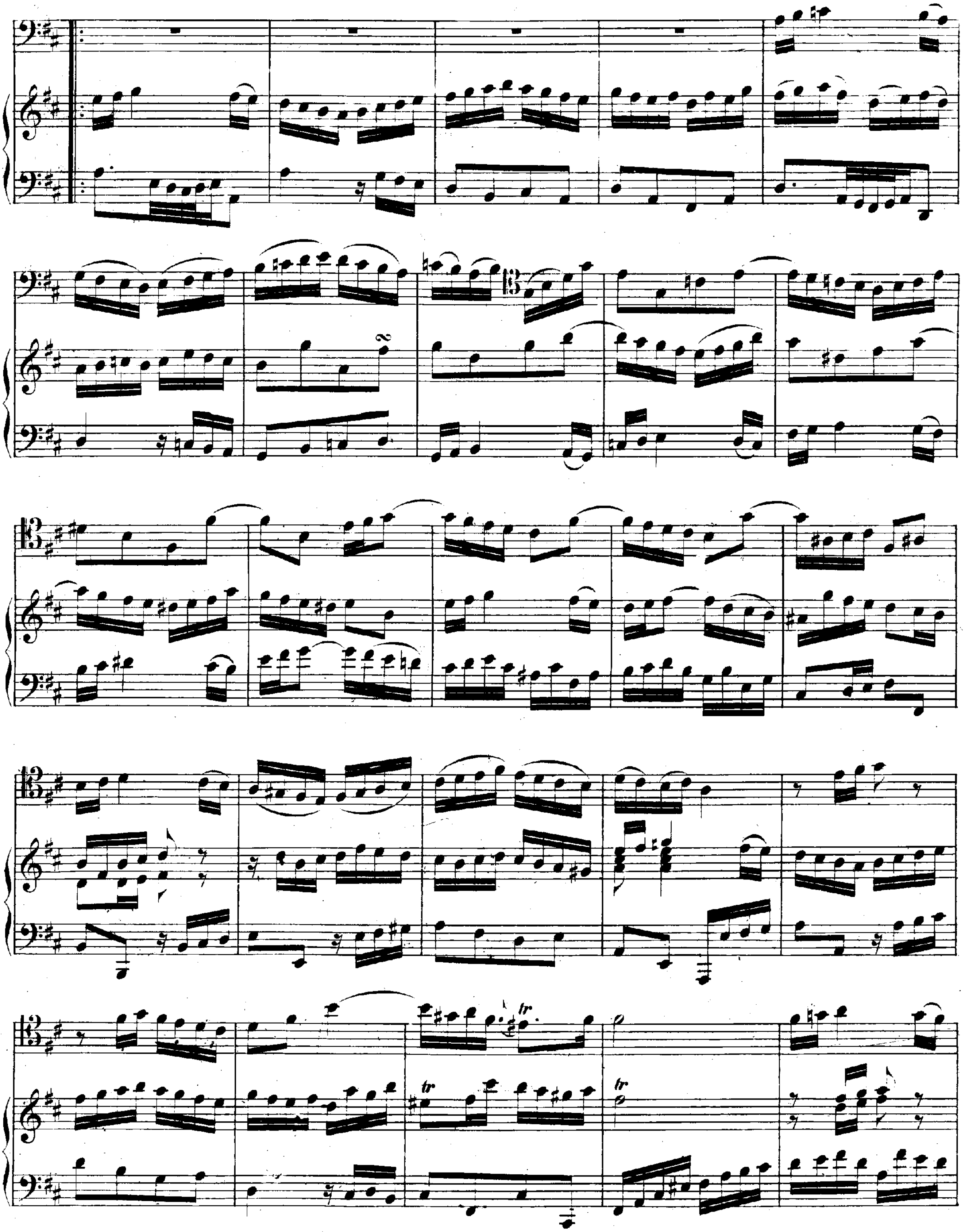

tr
tr
tr

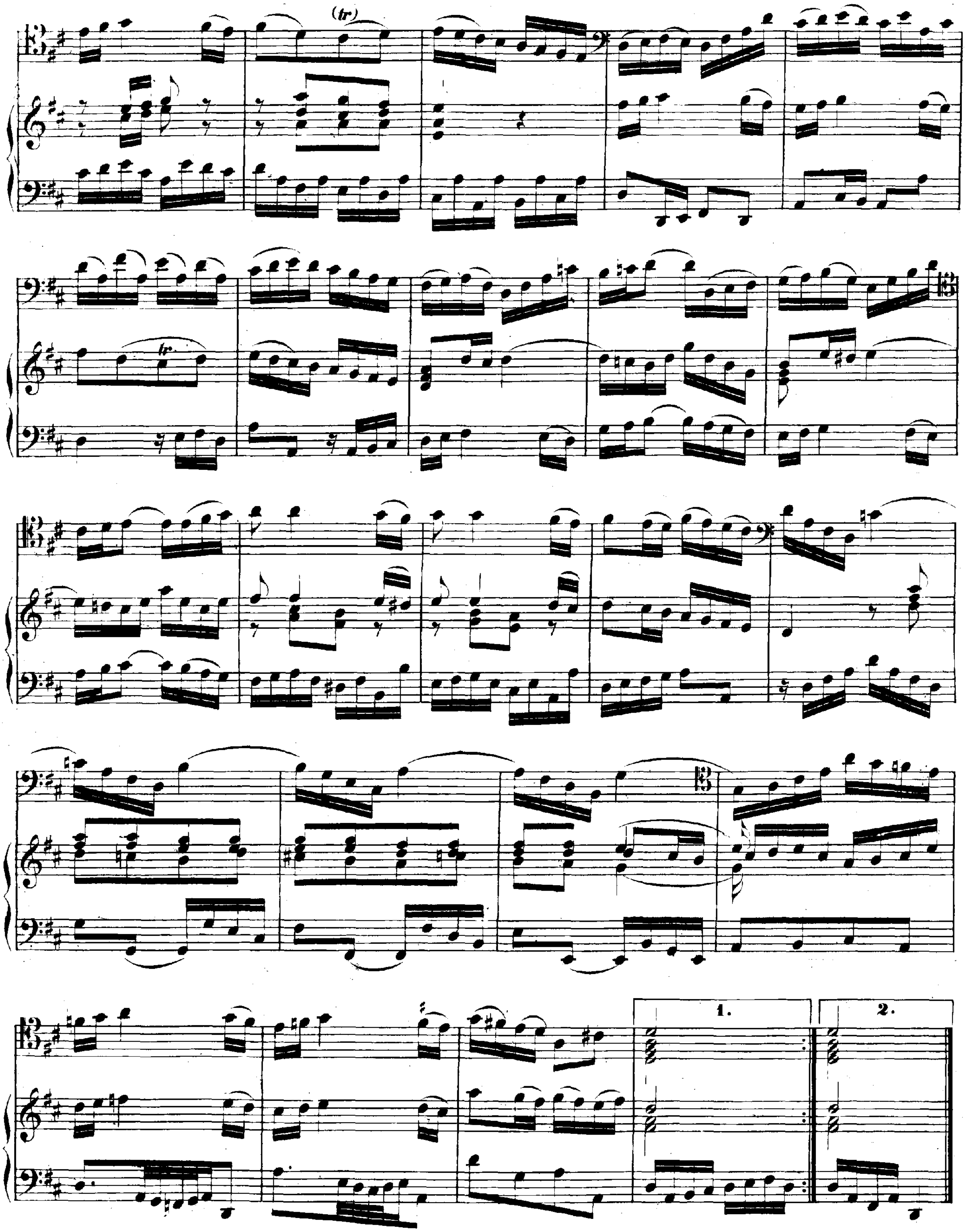
SONATA II.



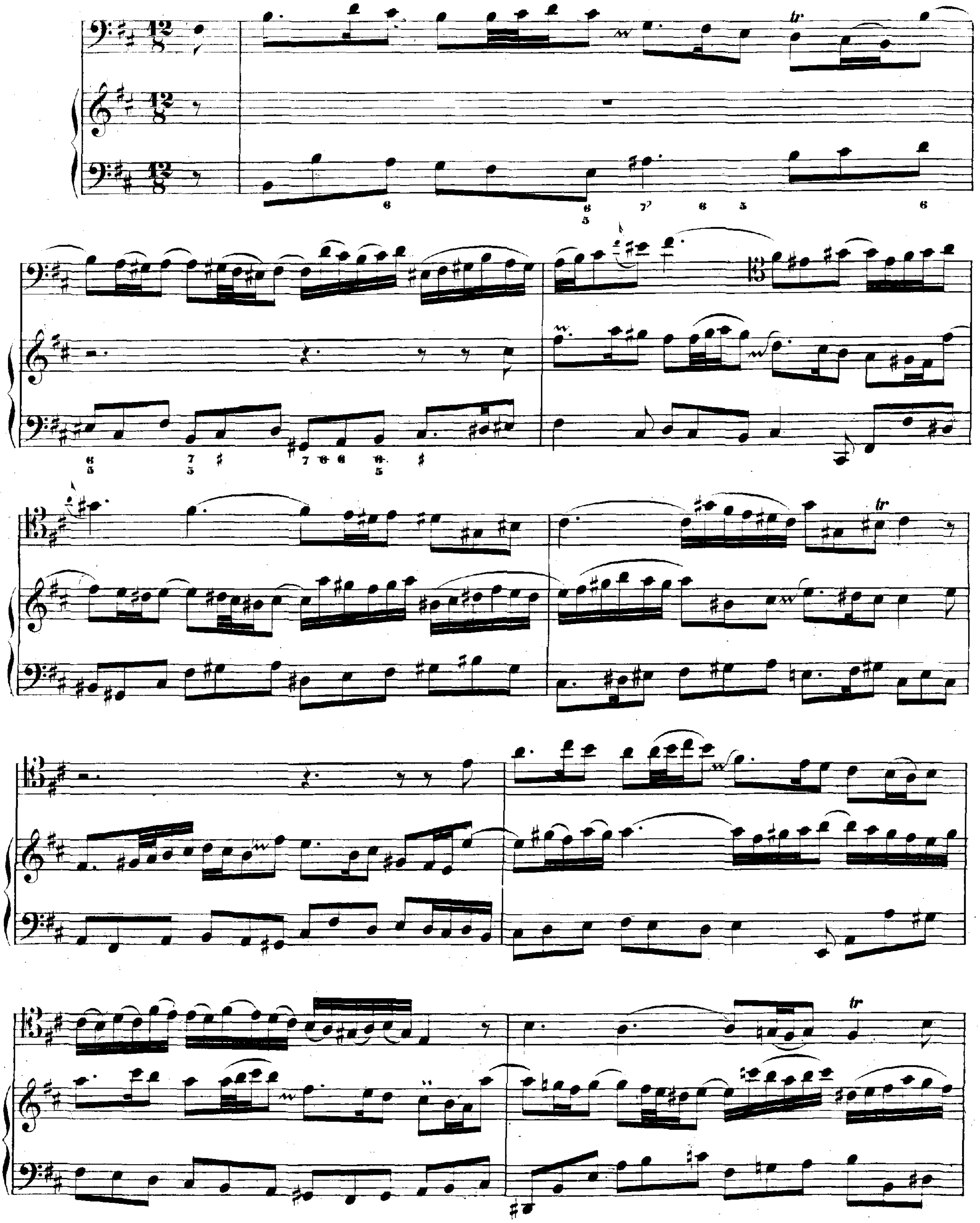

tr
tr
tr
Allegro.
tr
tr

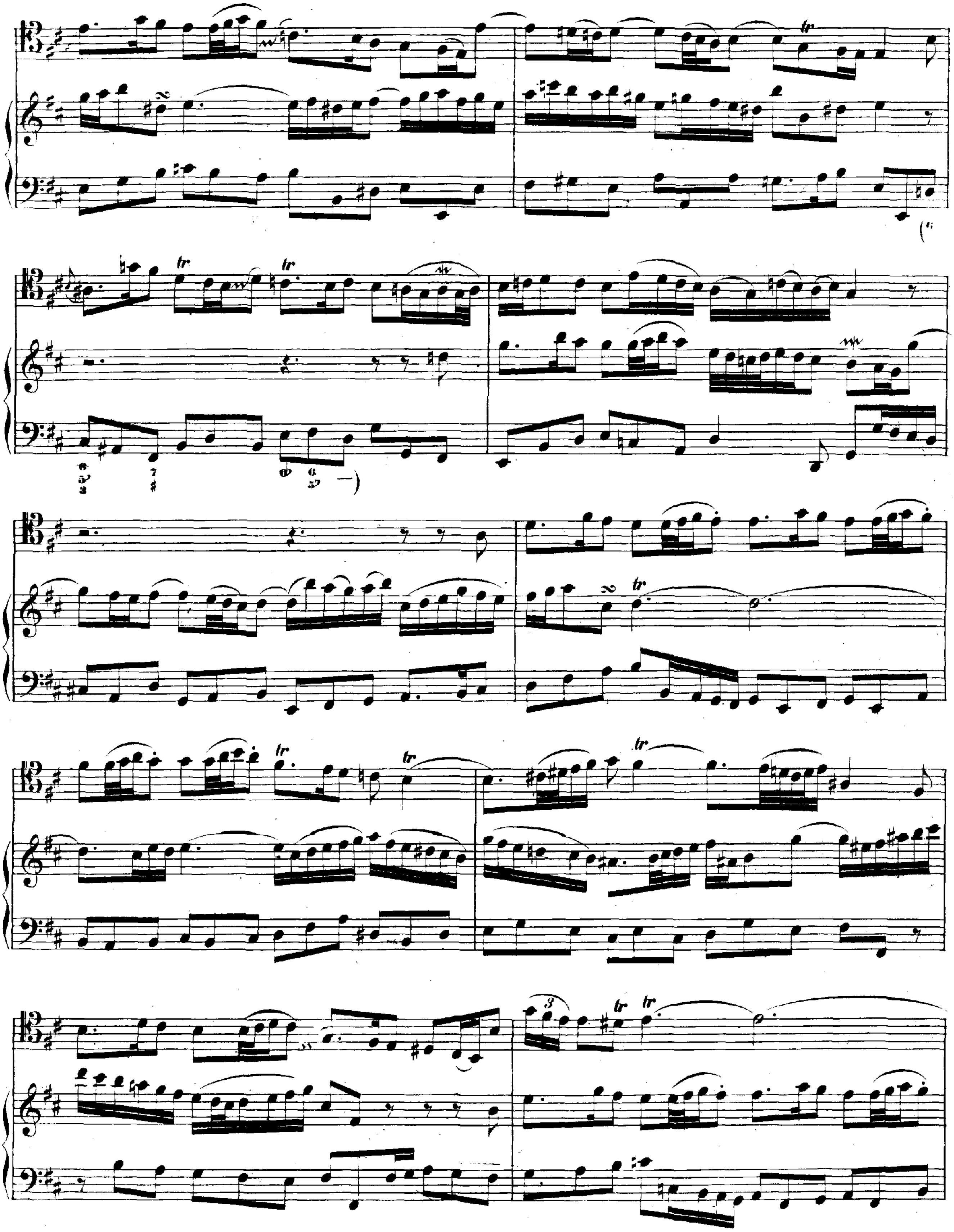

tr
tr
1.
2.

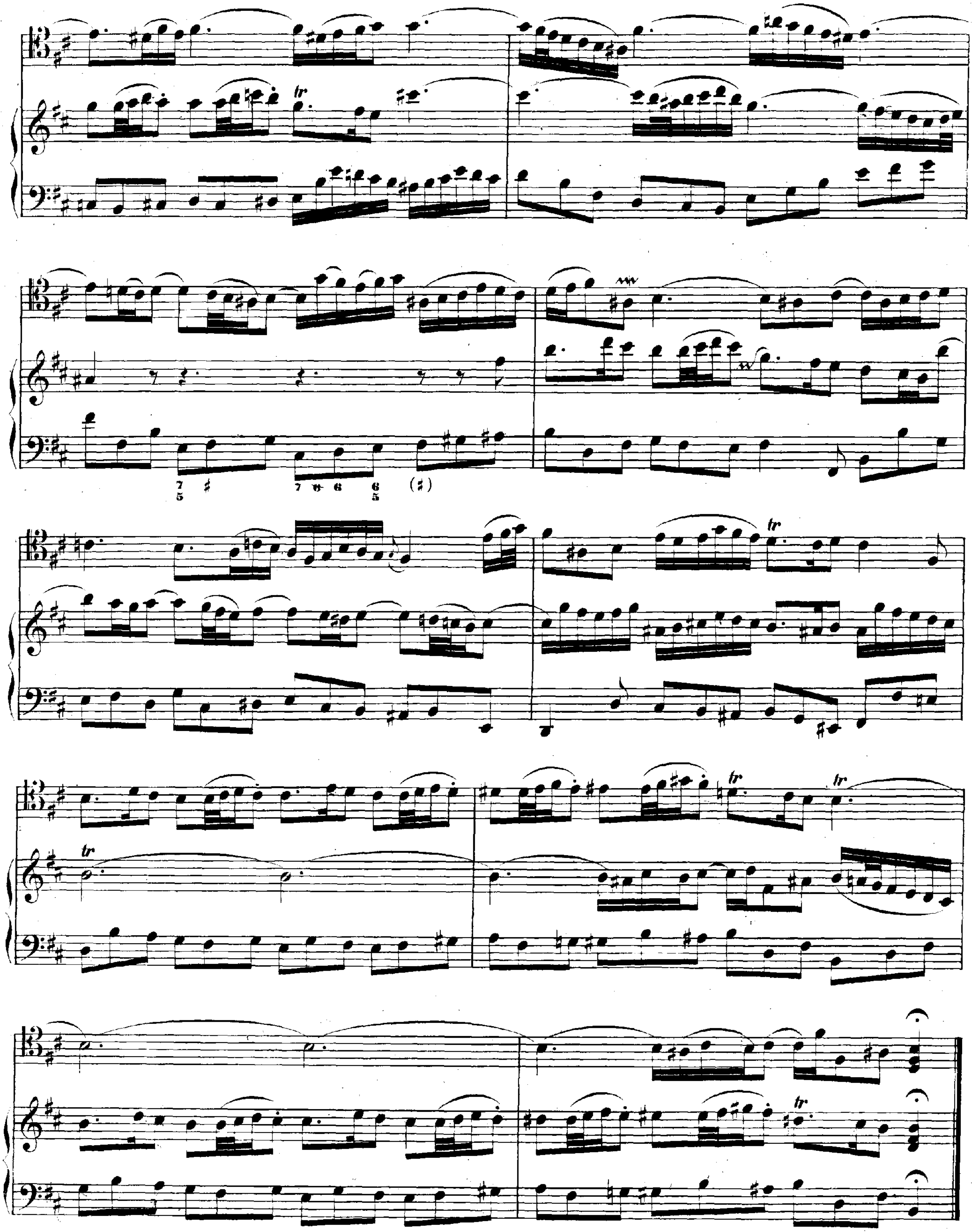


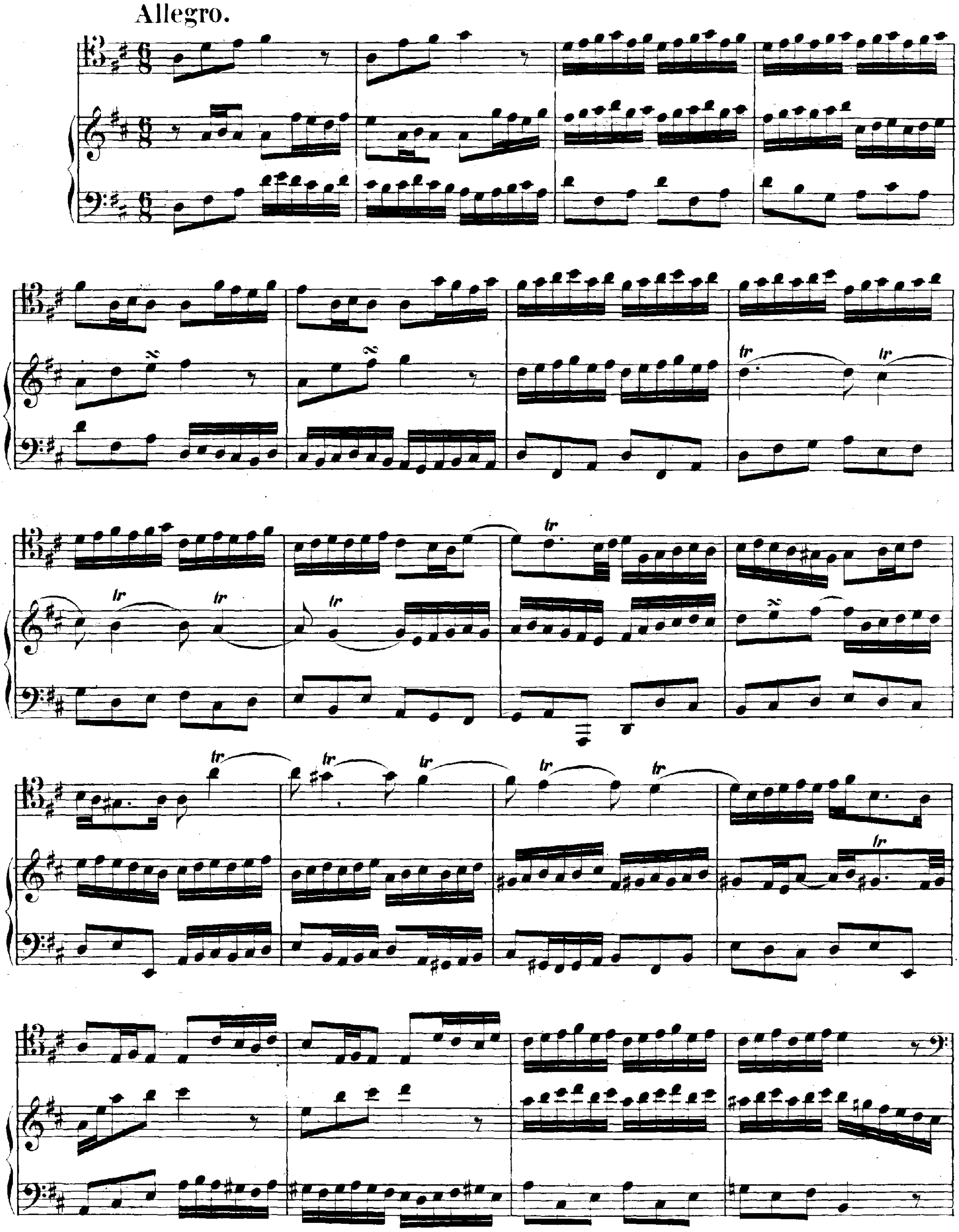

(tr)
tr.
1.
2.

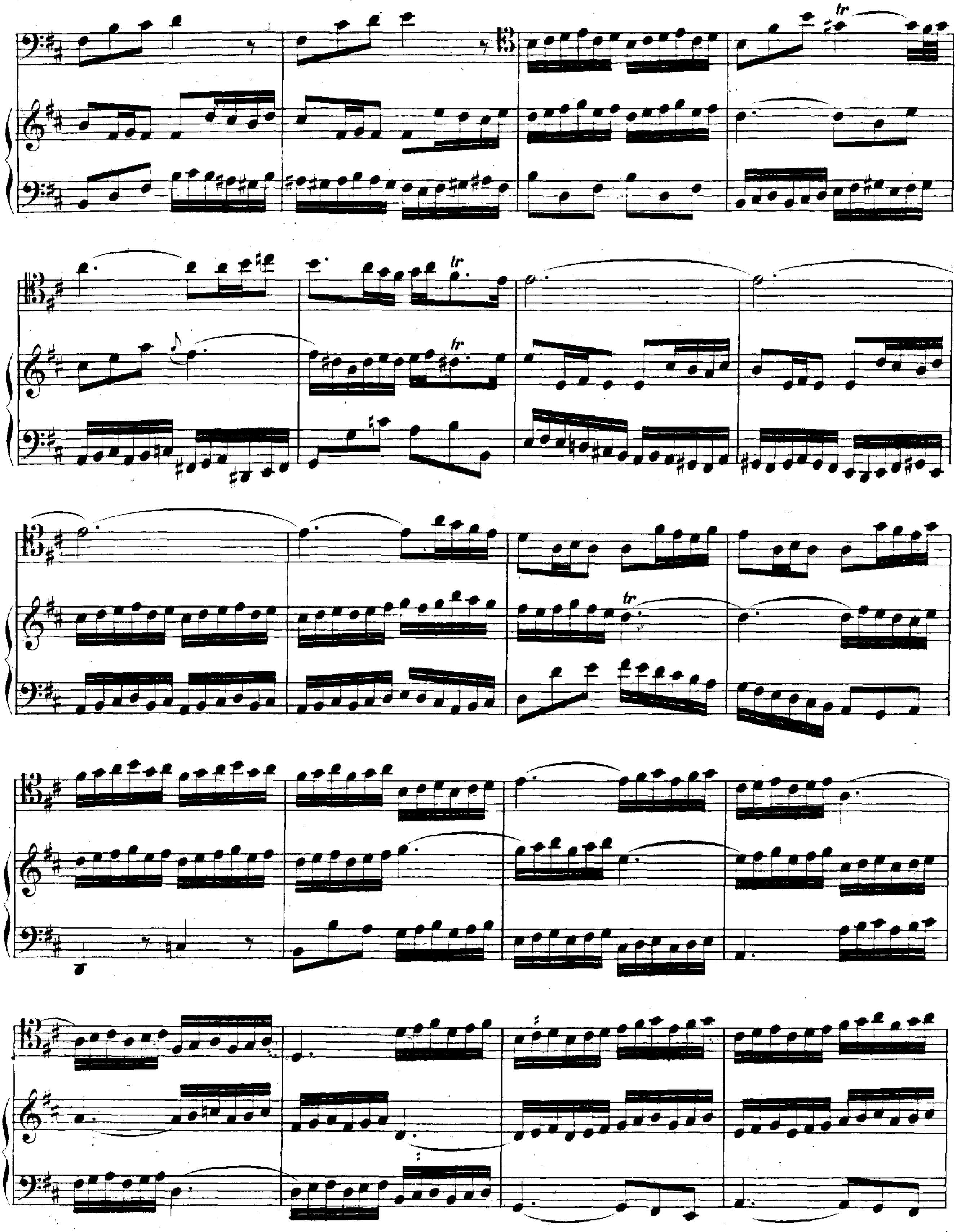
Andante.

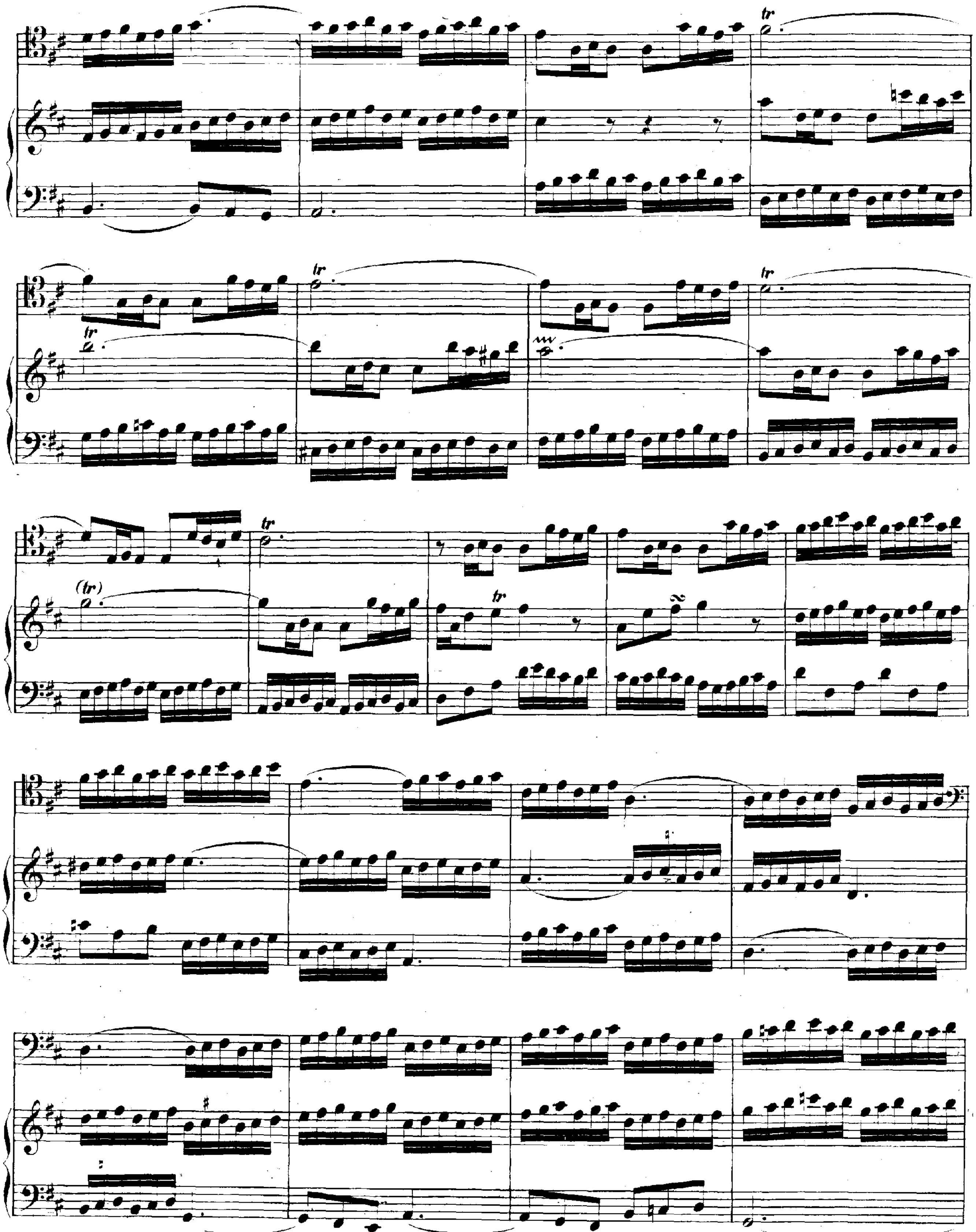


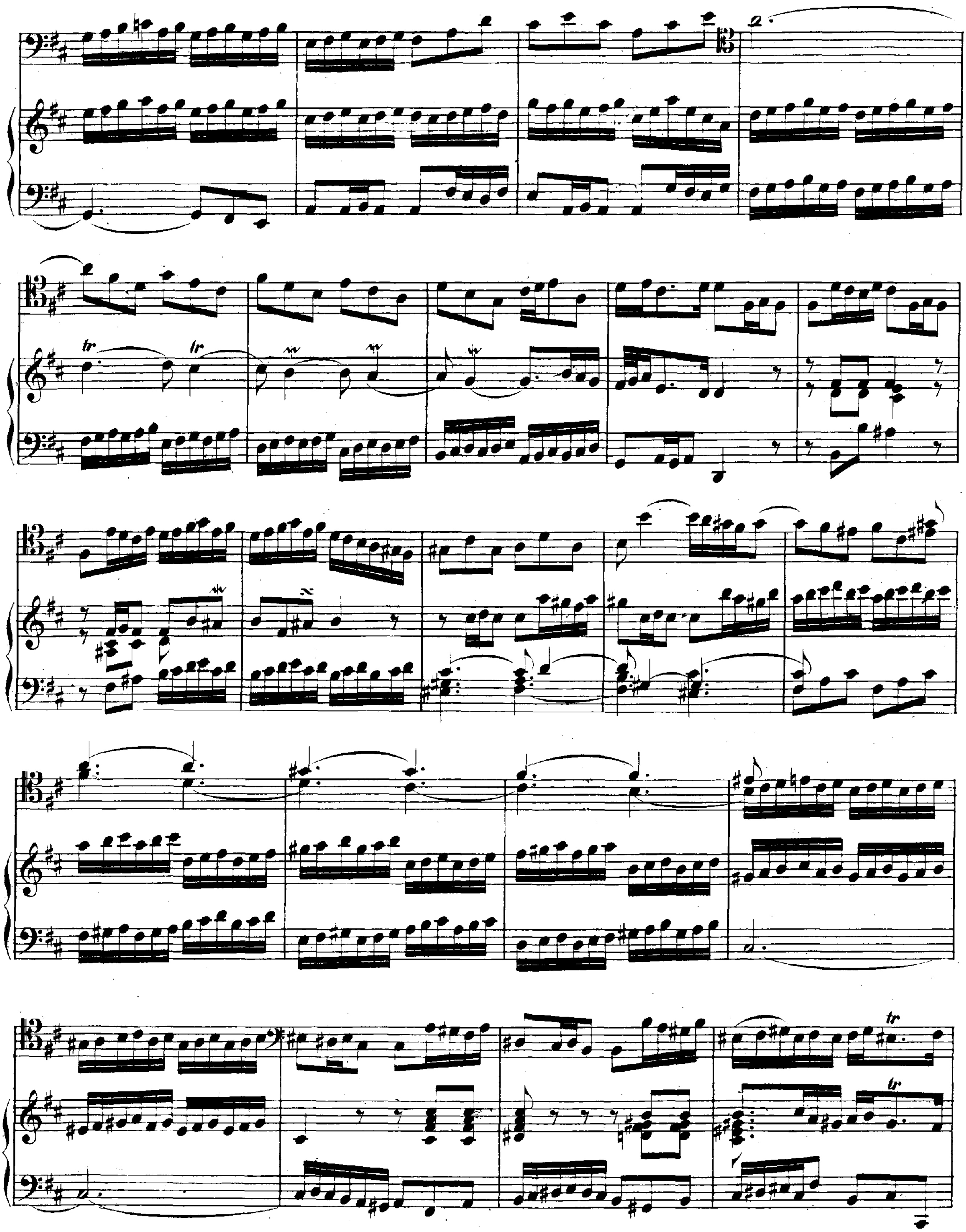


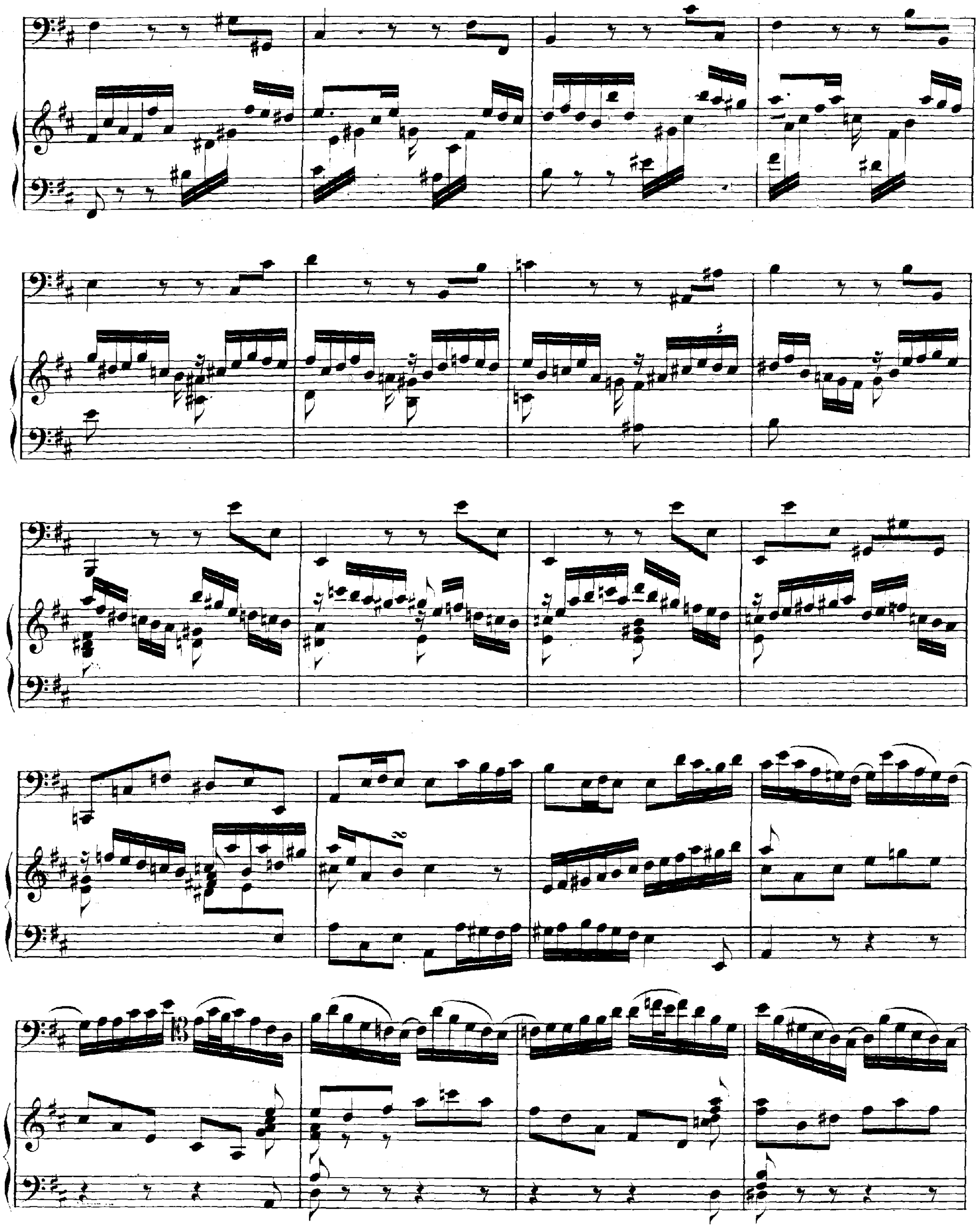


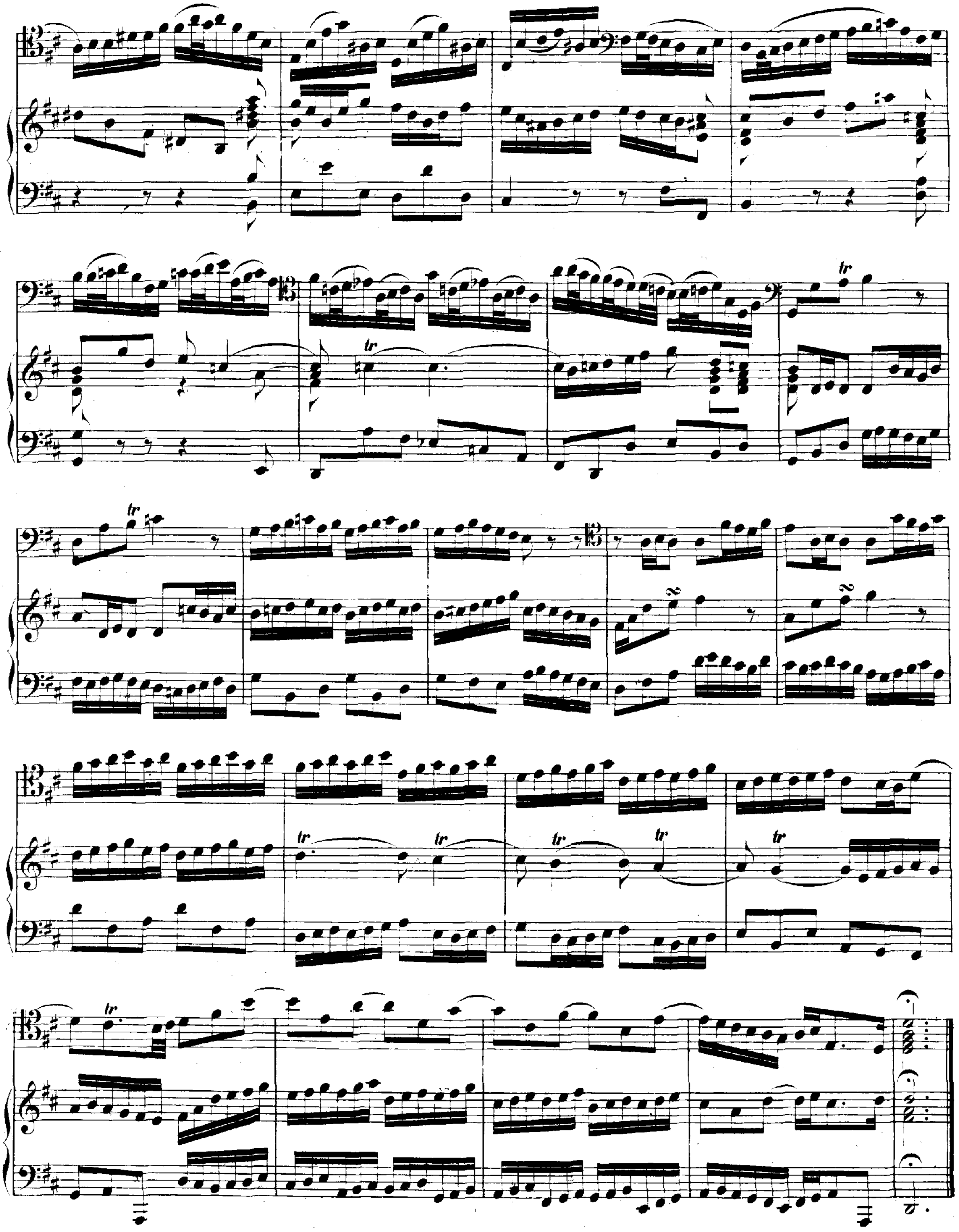

Allegro.



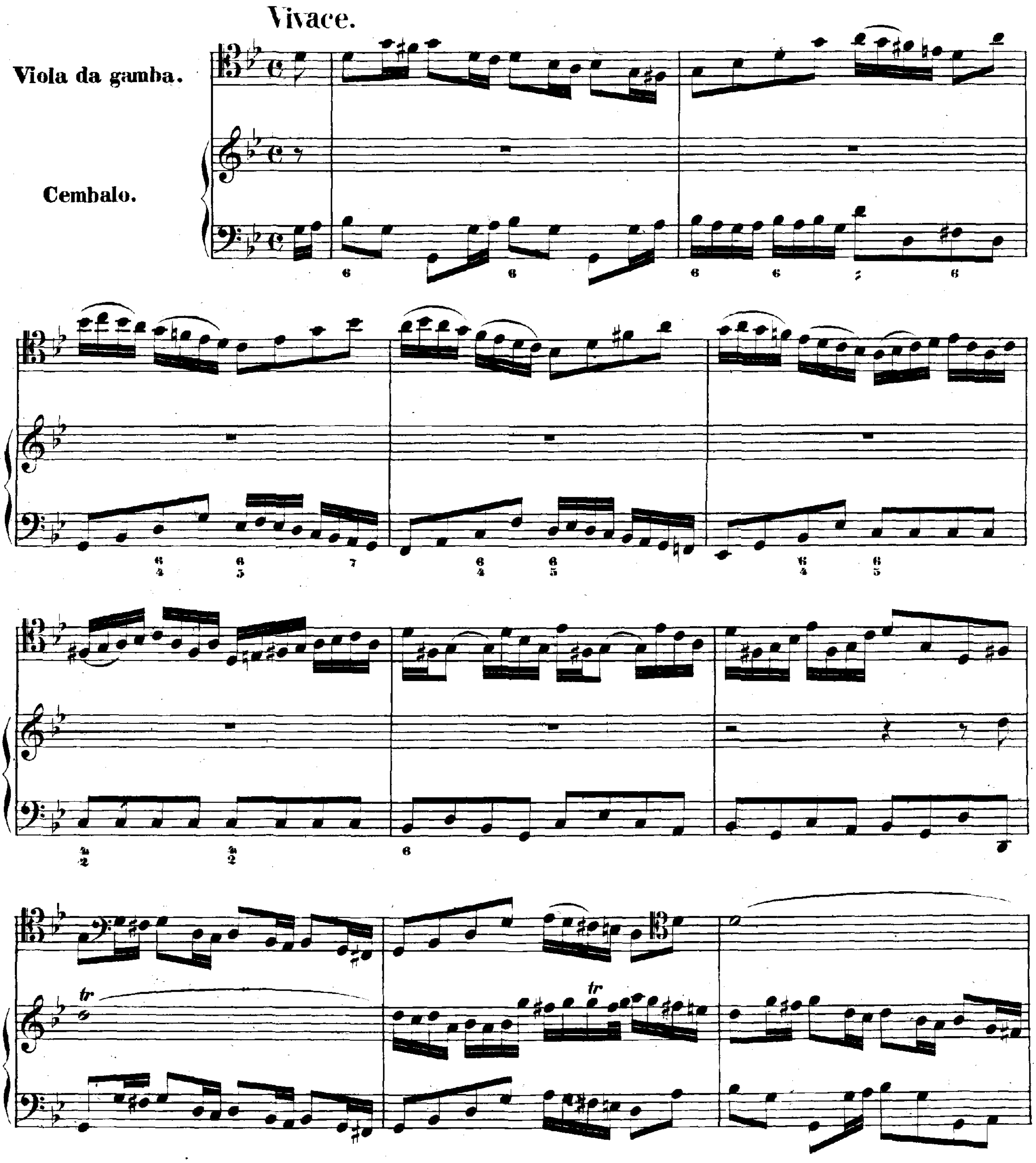


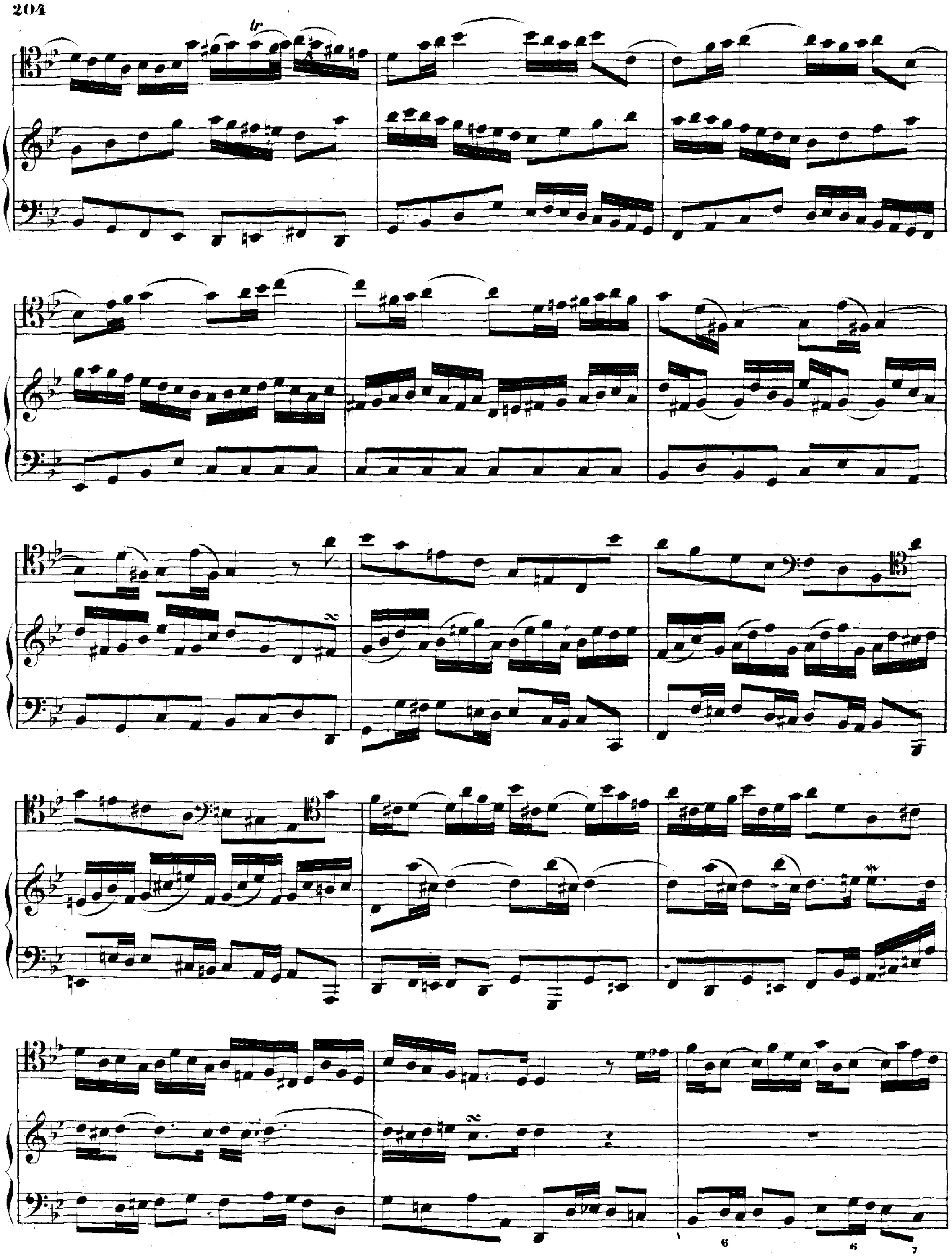


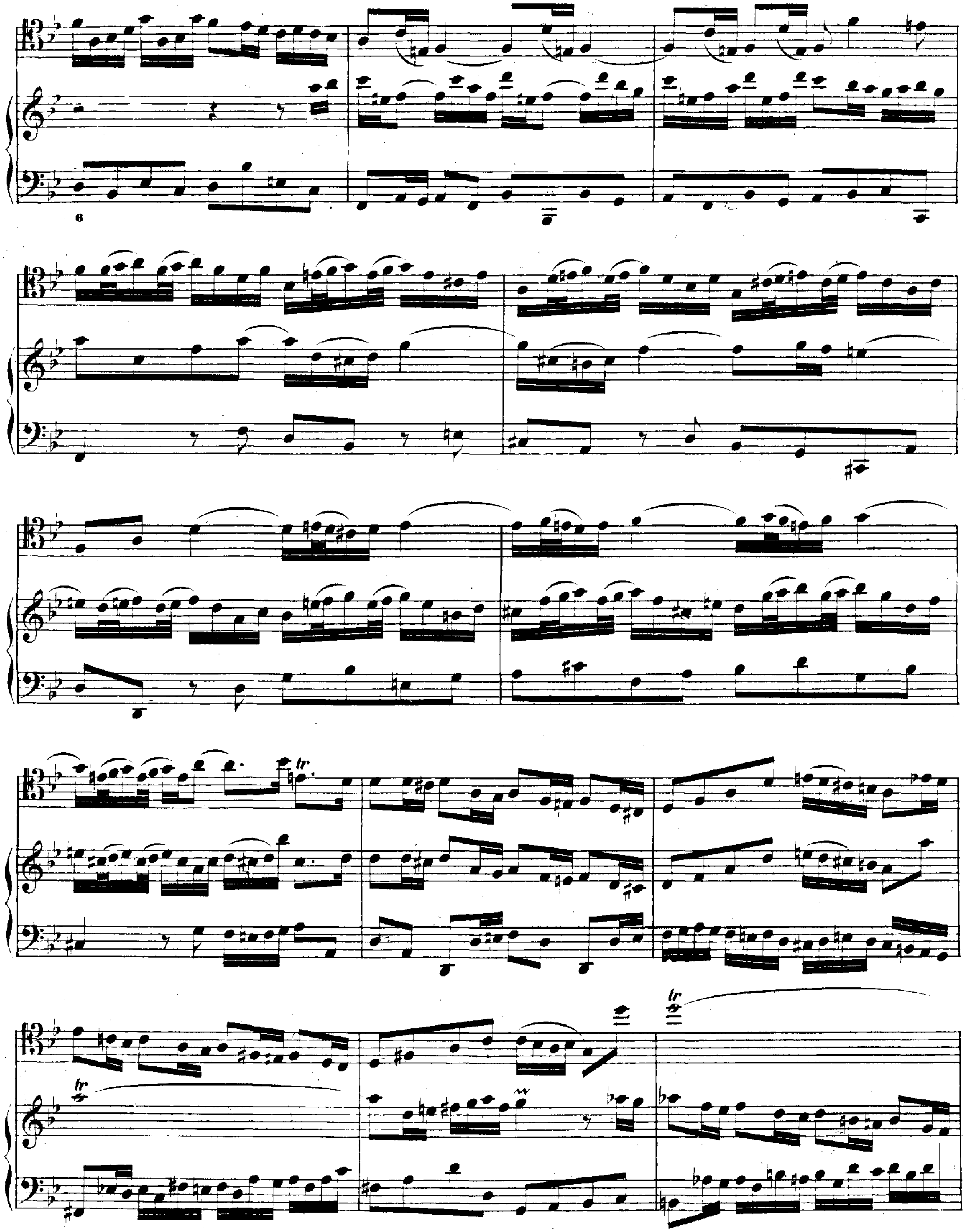


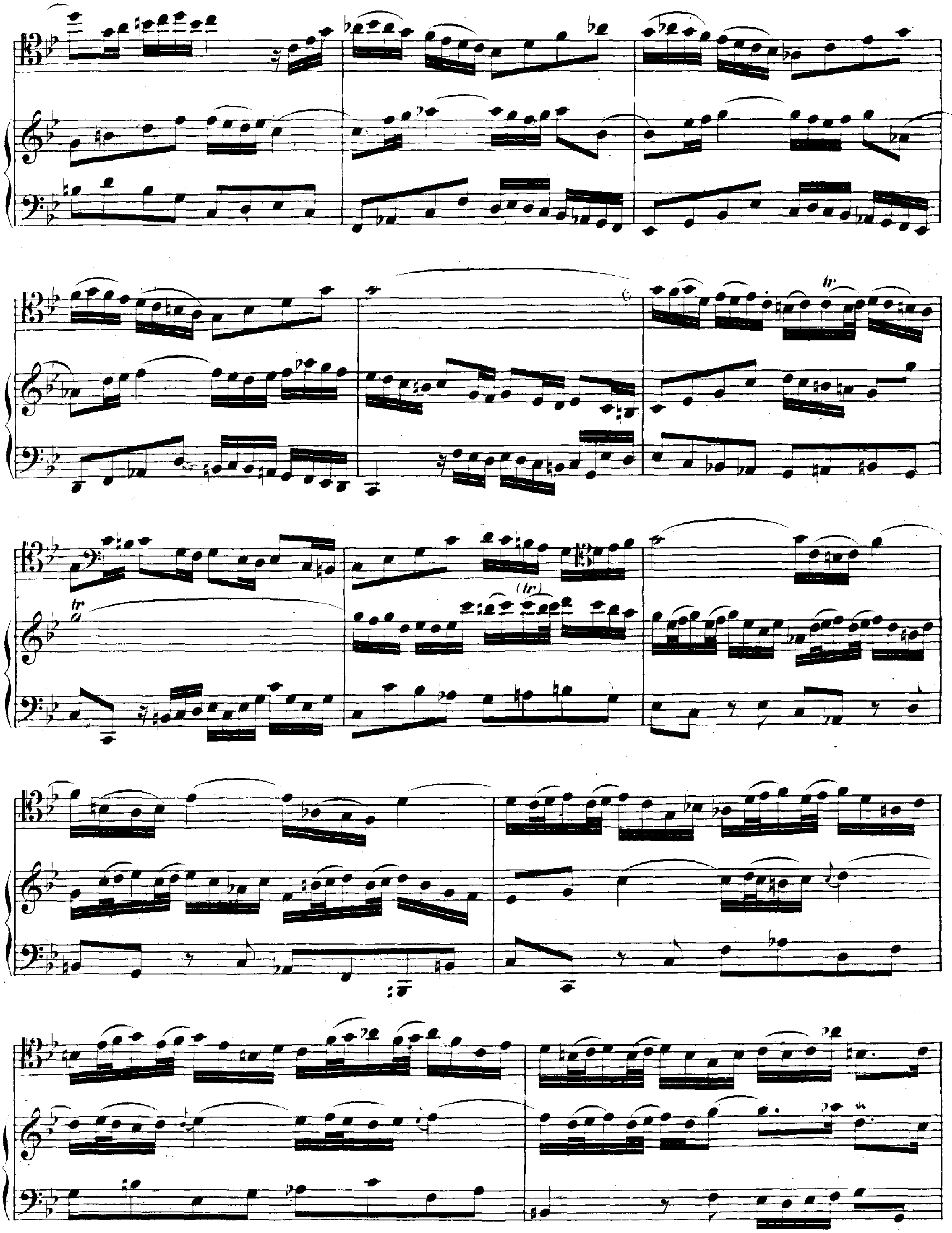


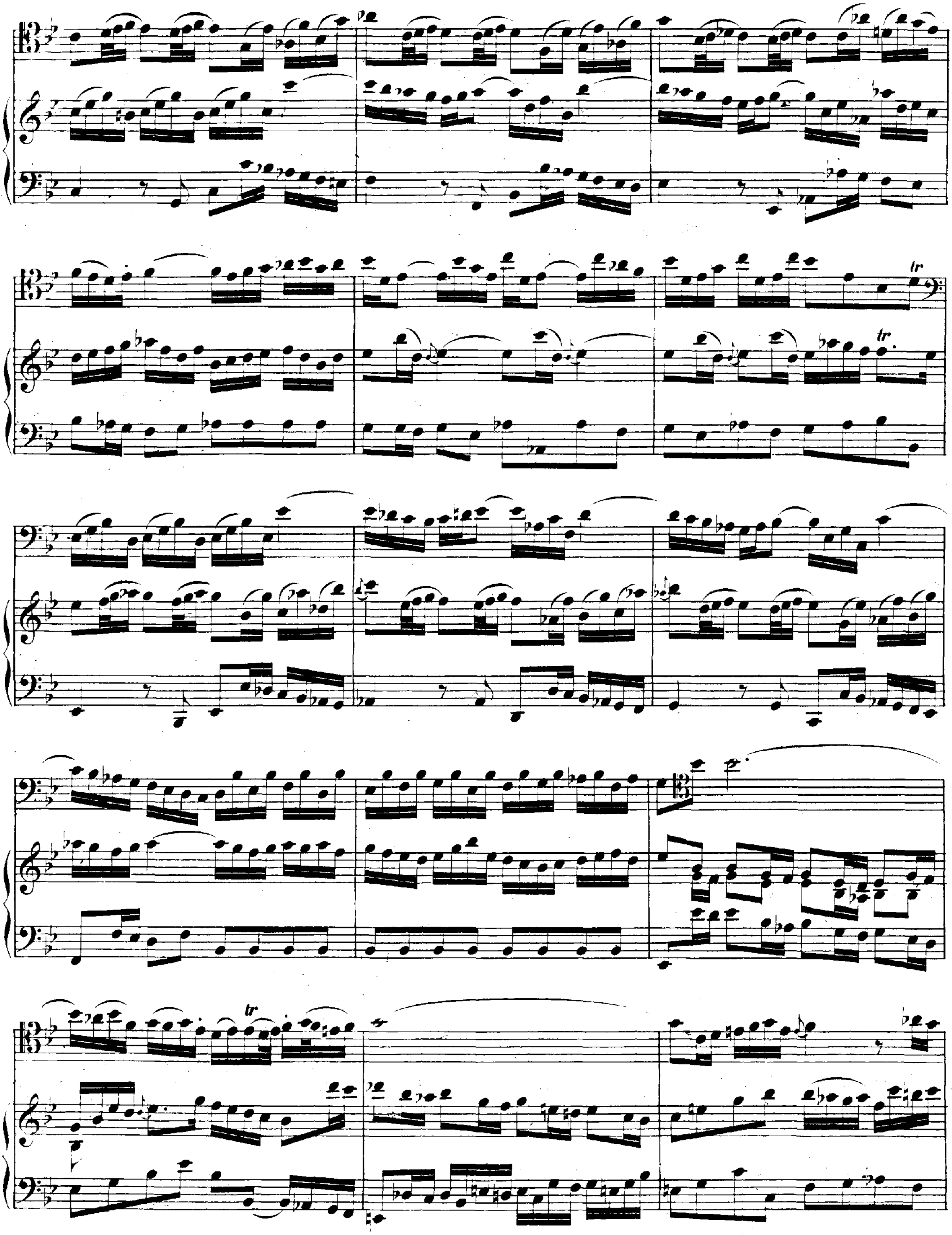
SONATA III.



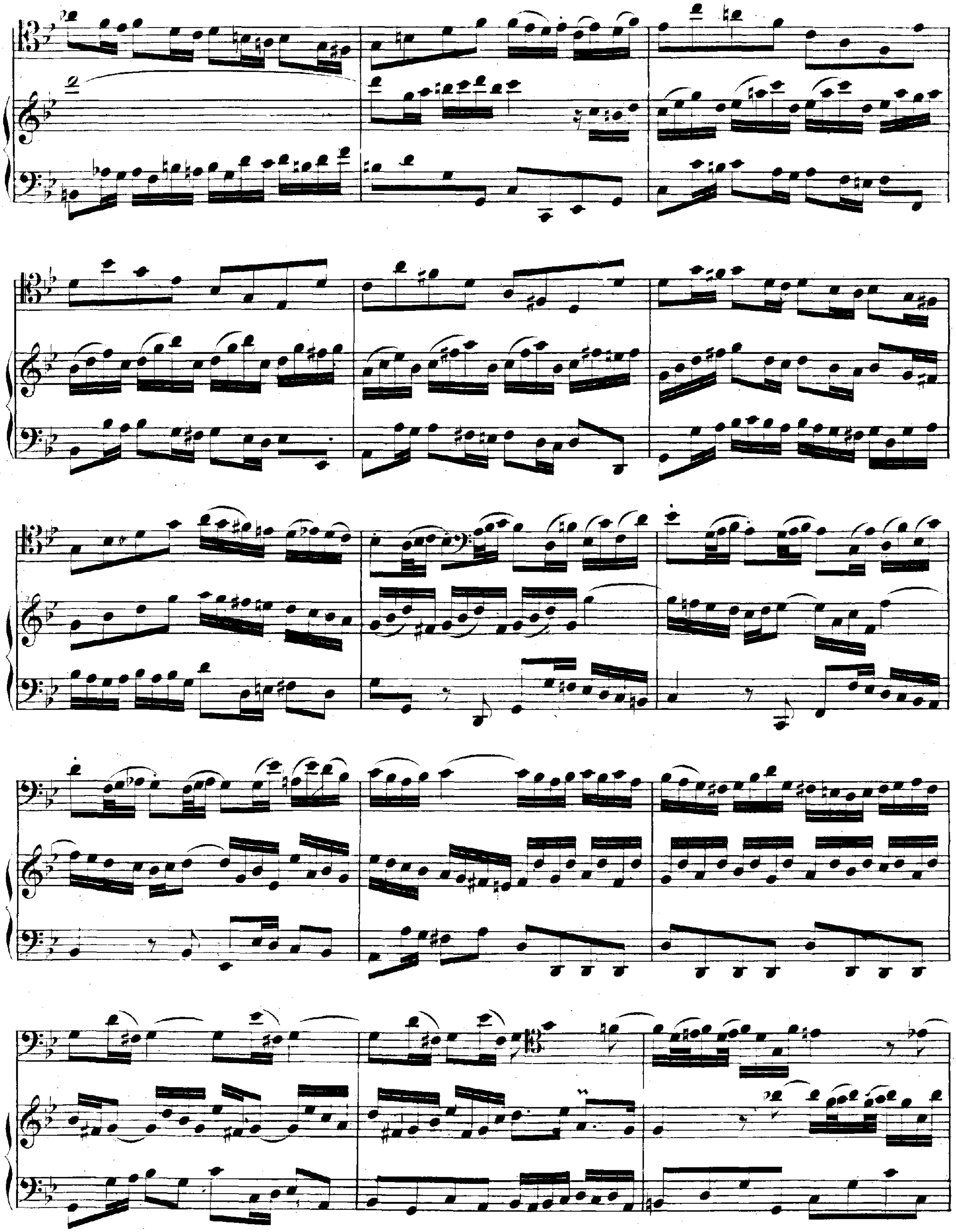


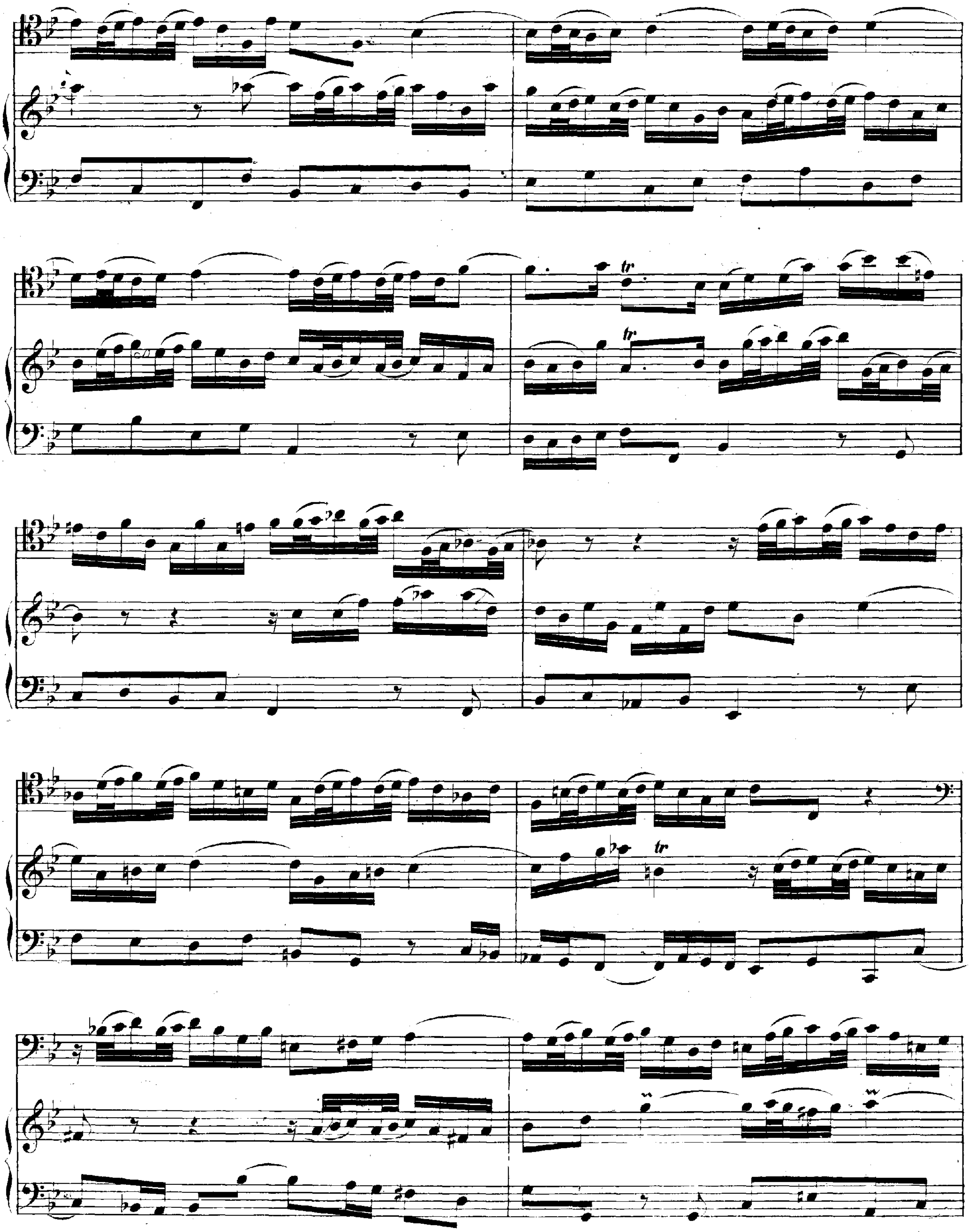


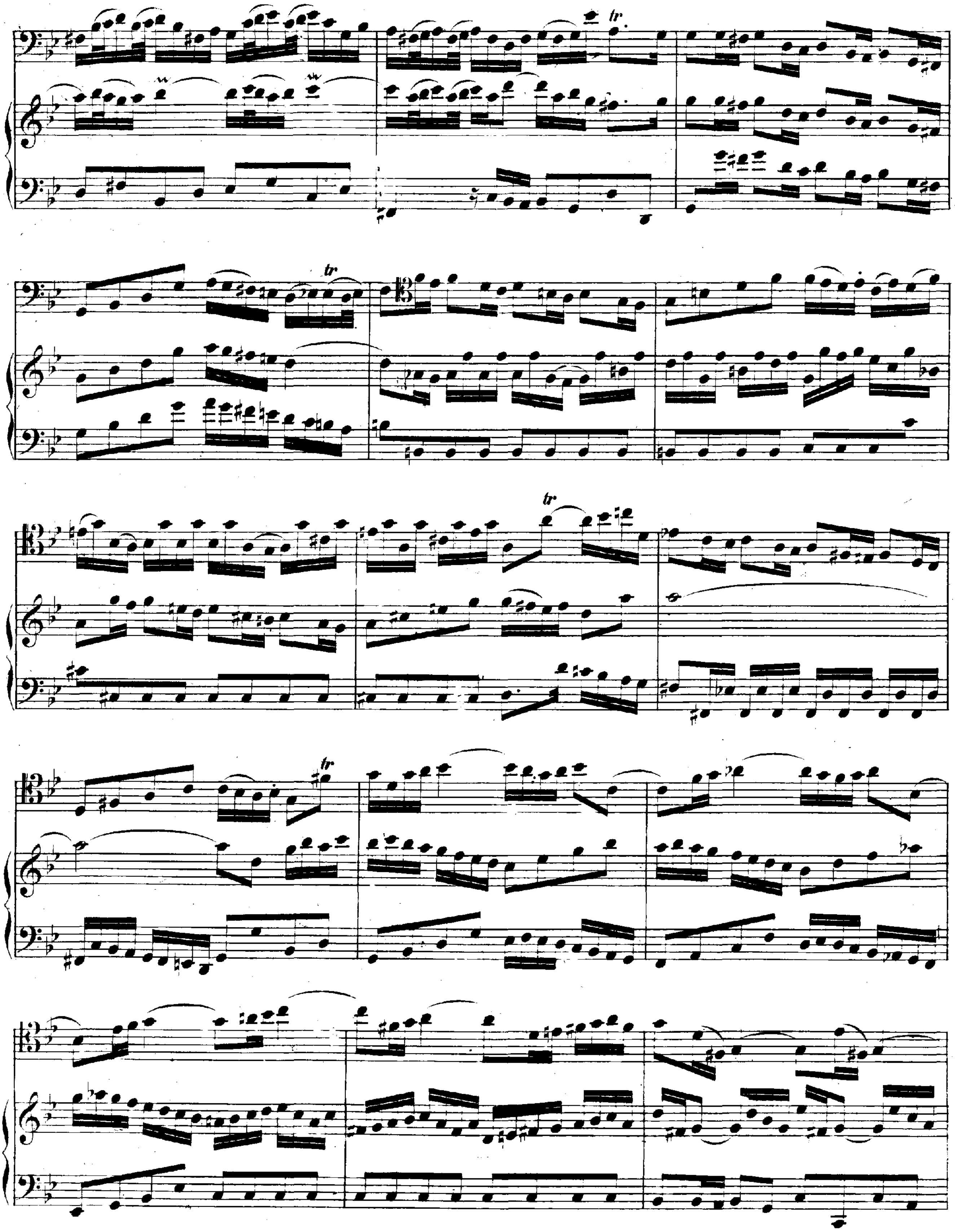

tr
tr
(tr)

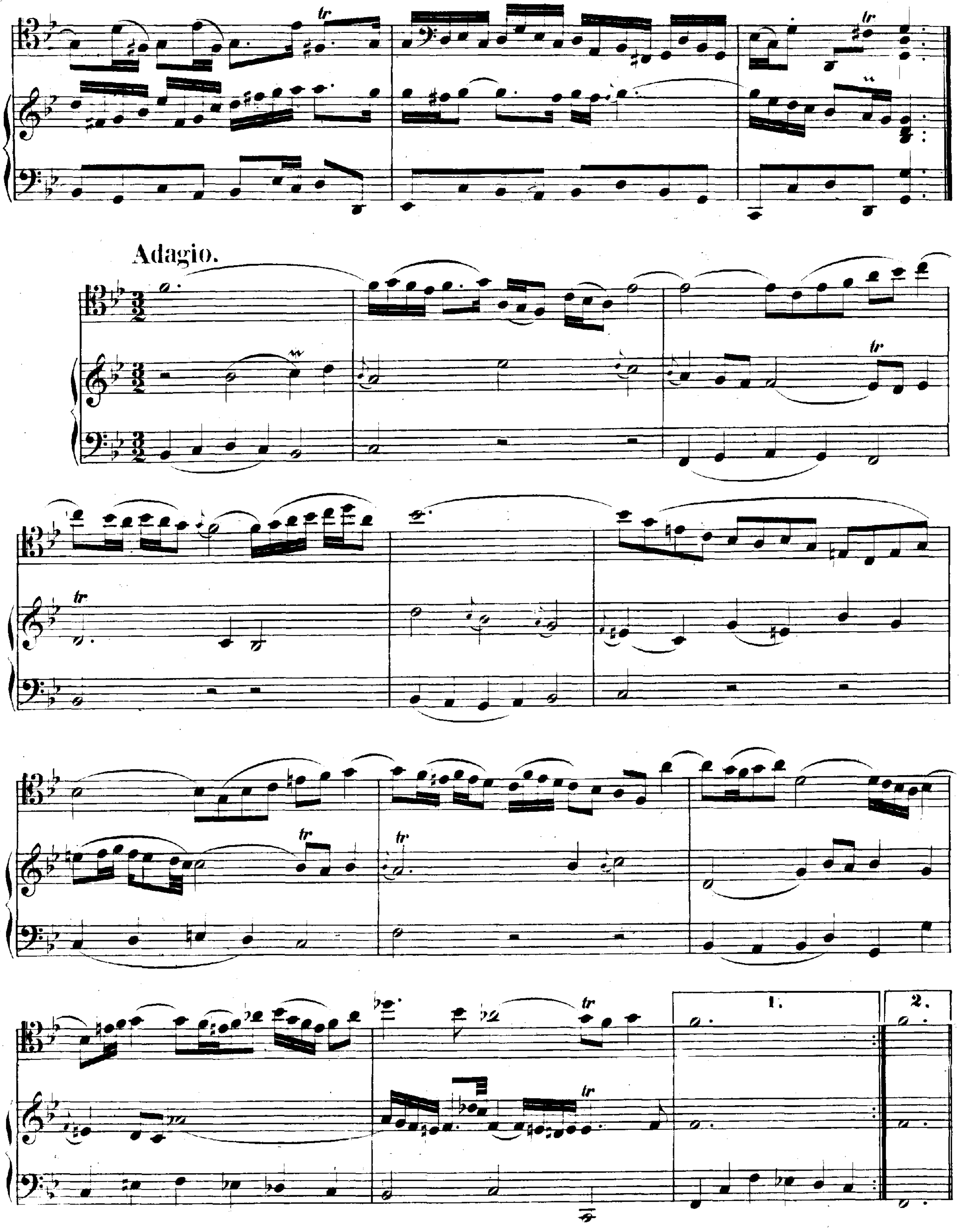


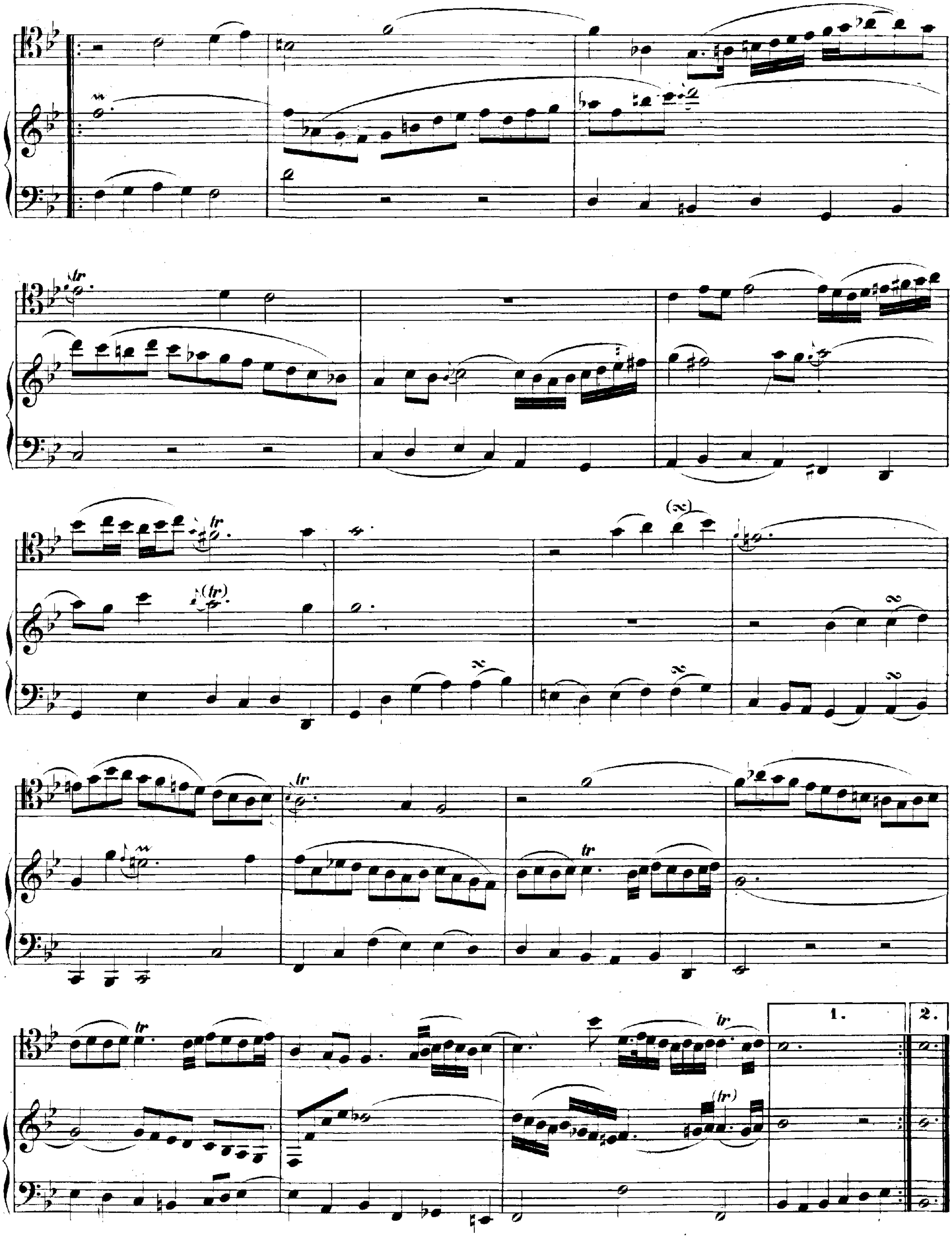
tr

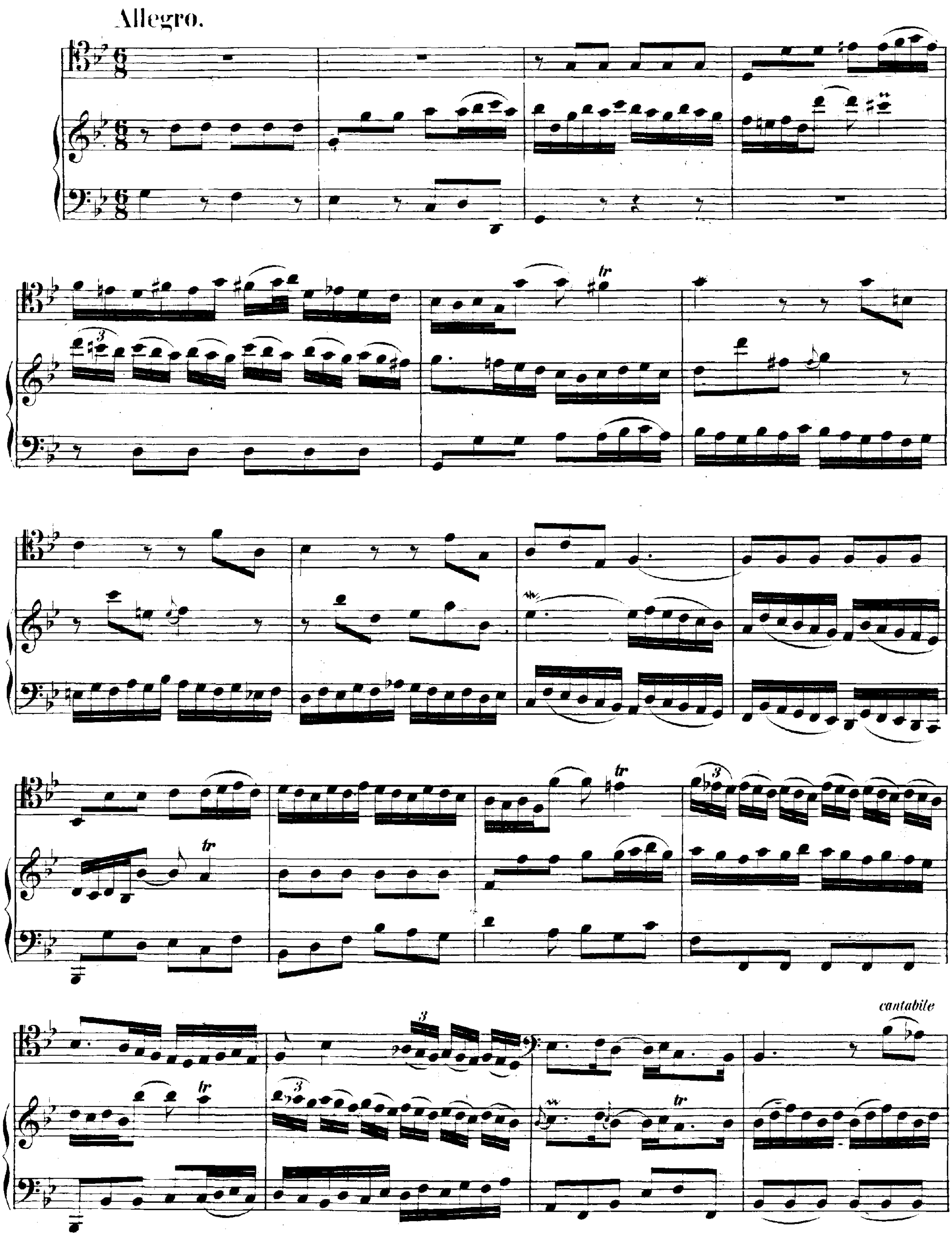


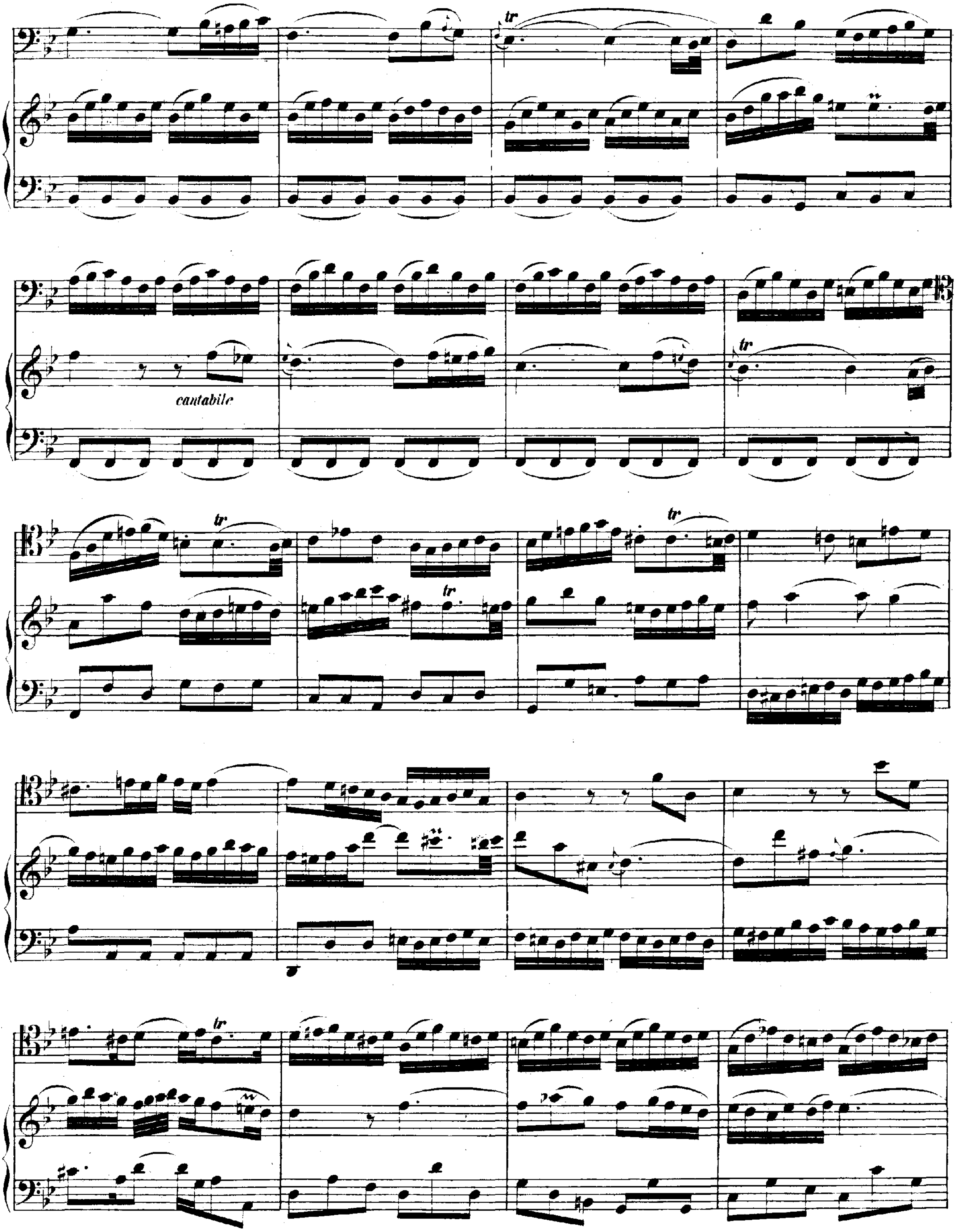


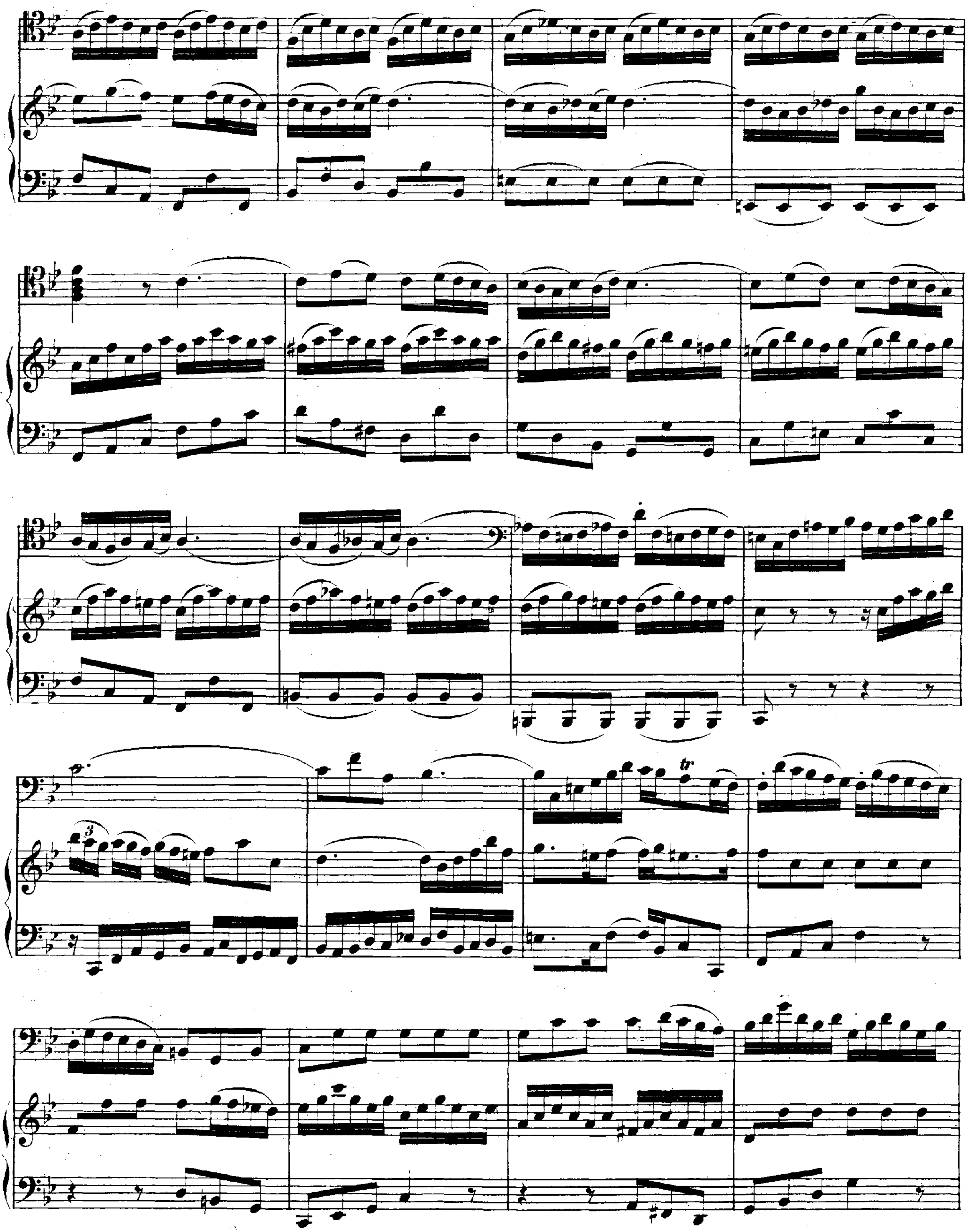


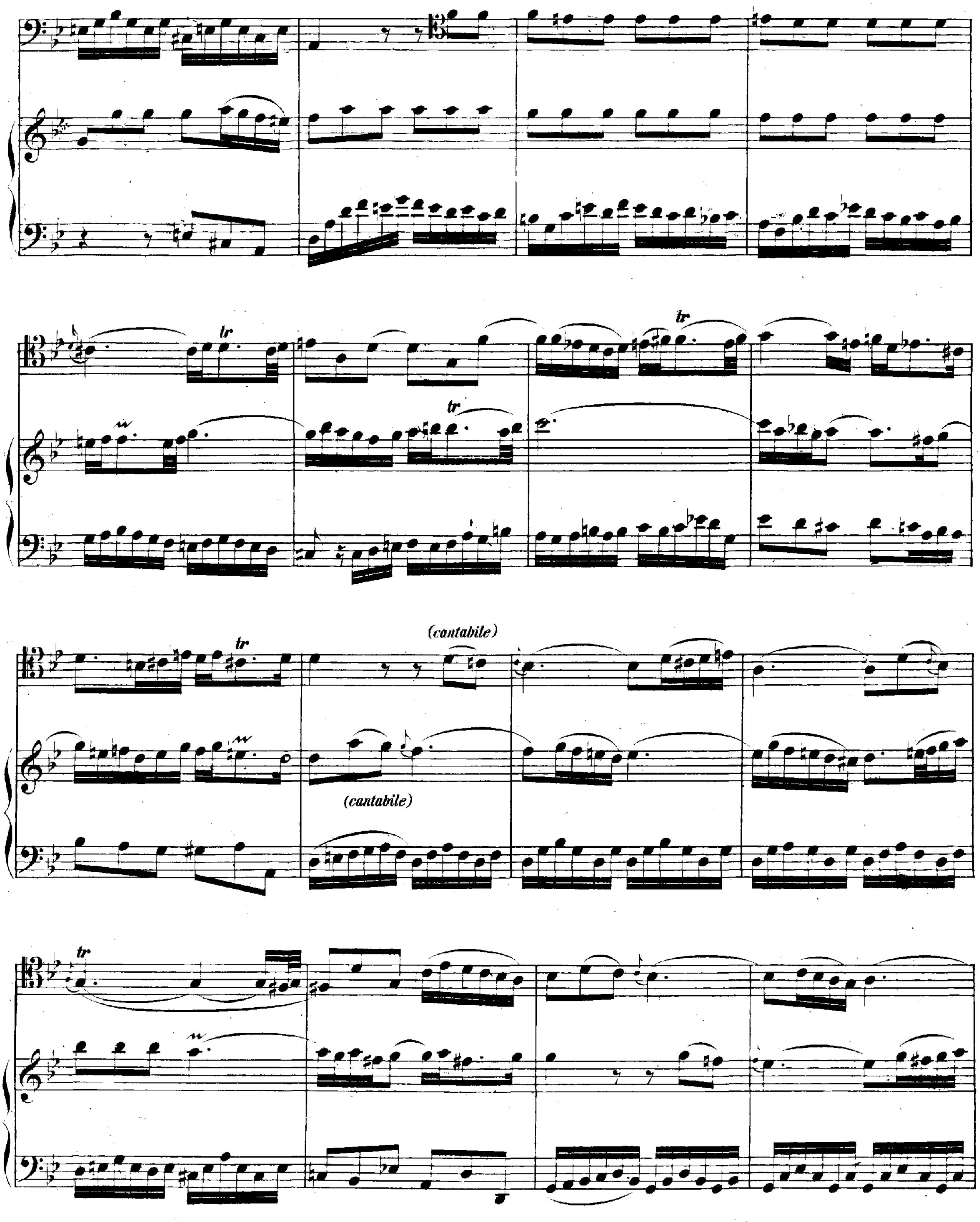

Adagio.
1.
2.

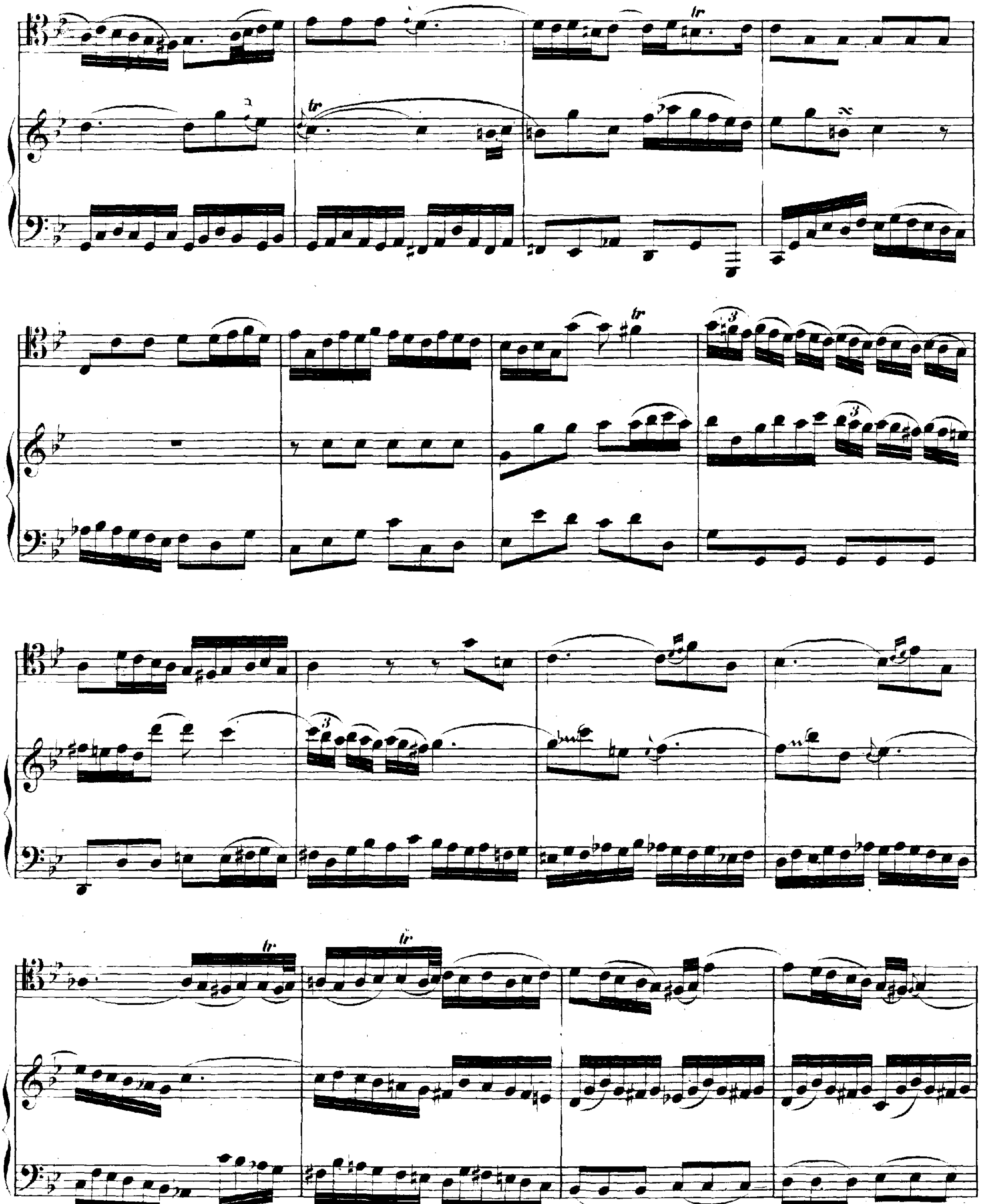


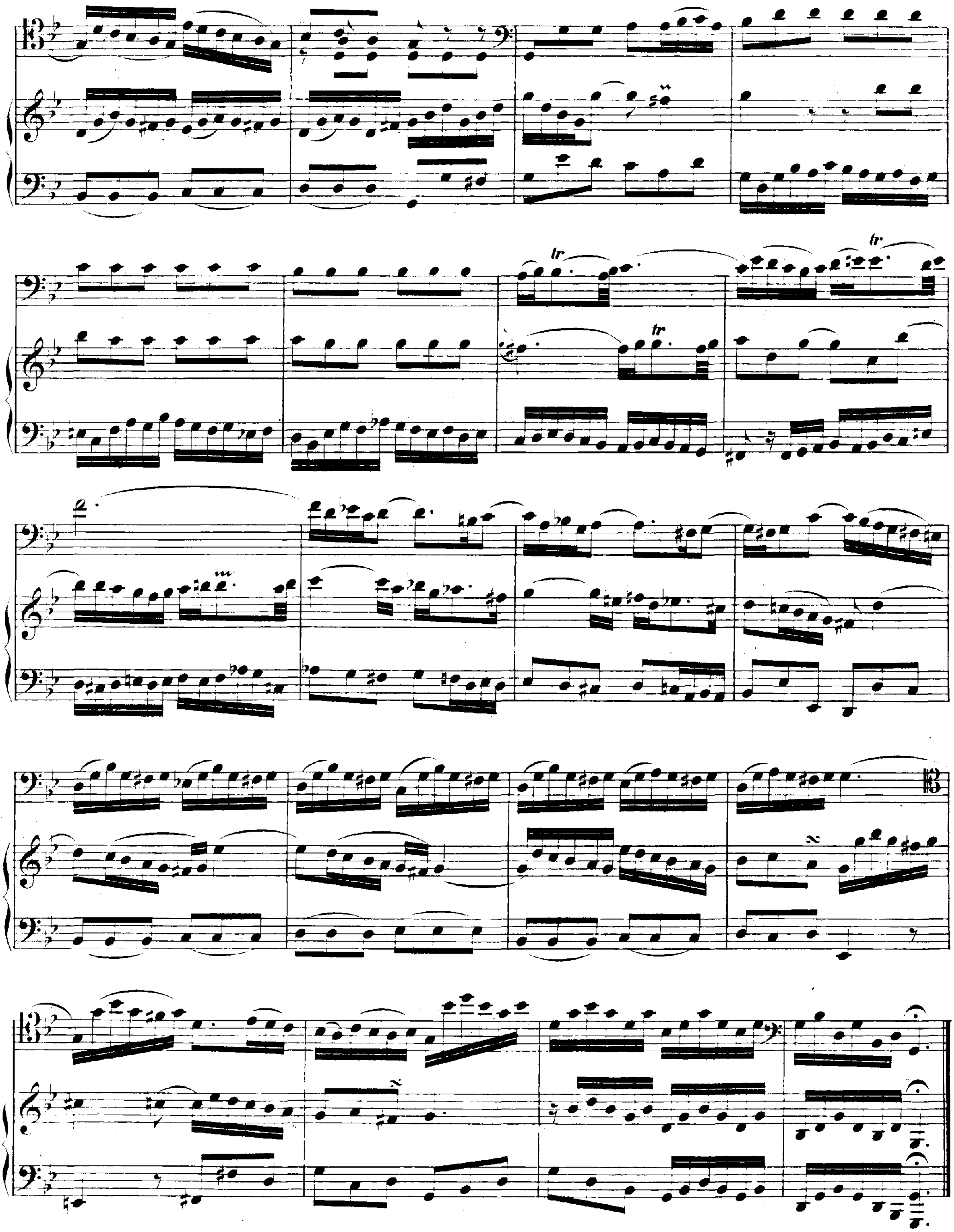

Allegro.
tr
cantabile


tr
cantabile




(cantabile)
(cantabile)


tr
tr
3
3
3
tr
tr



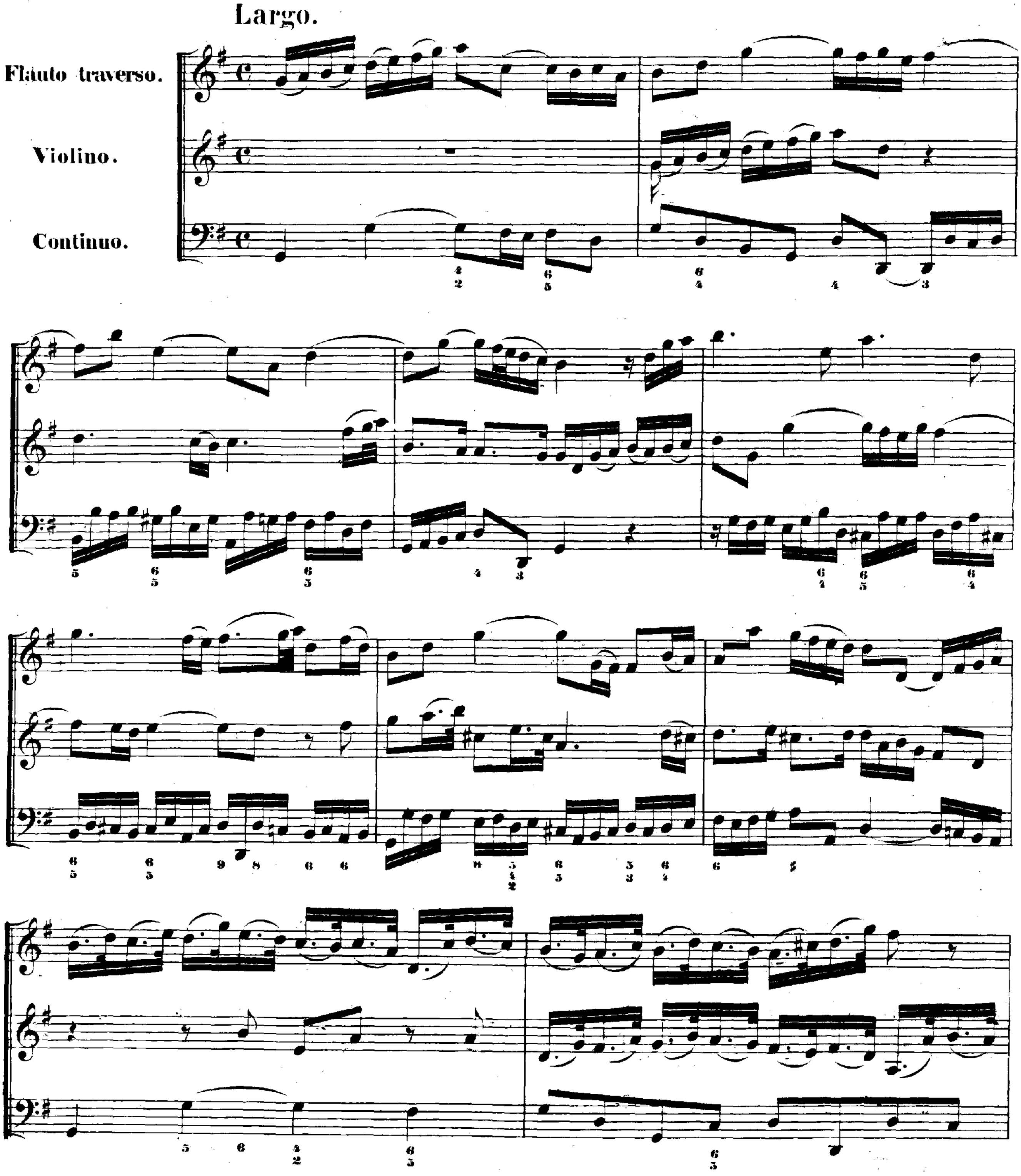
Sonate

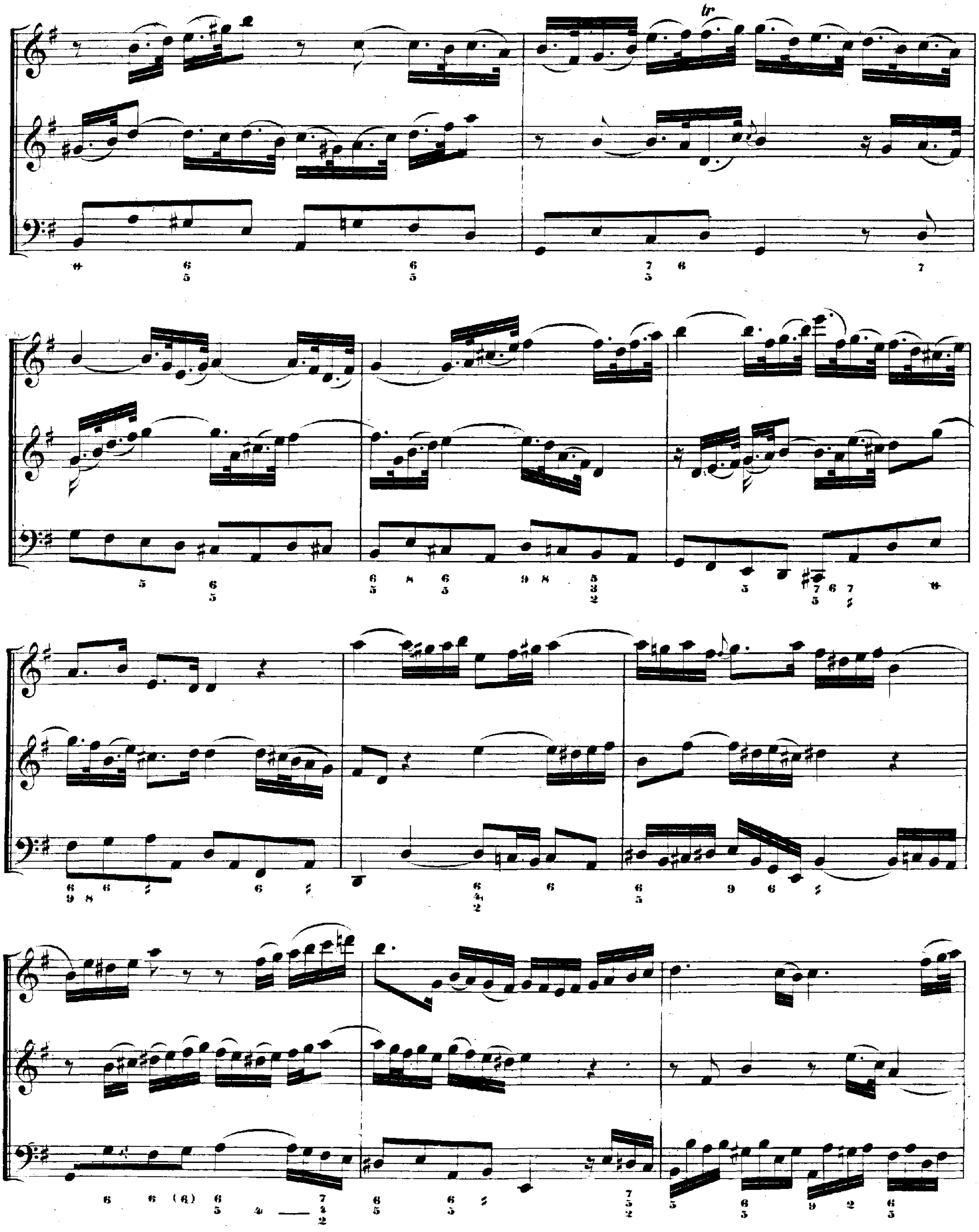
für

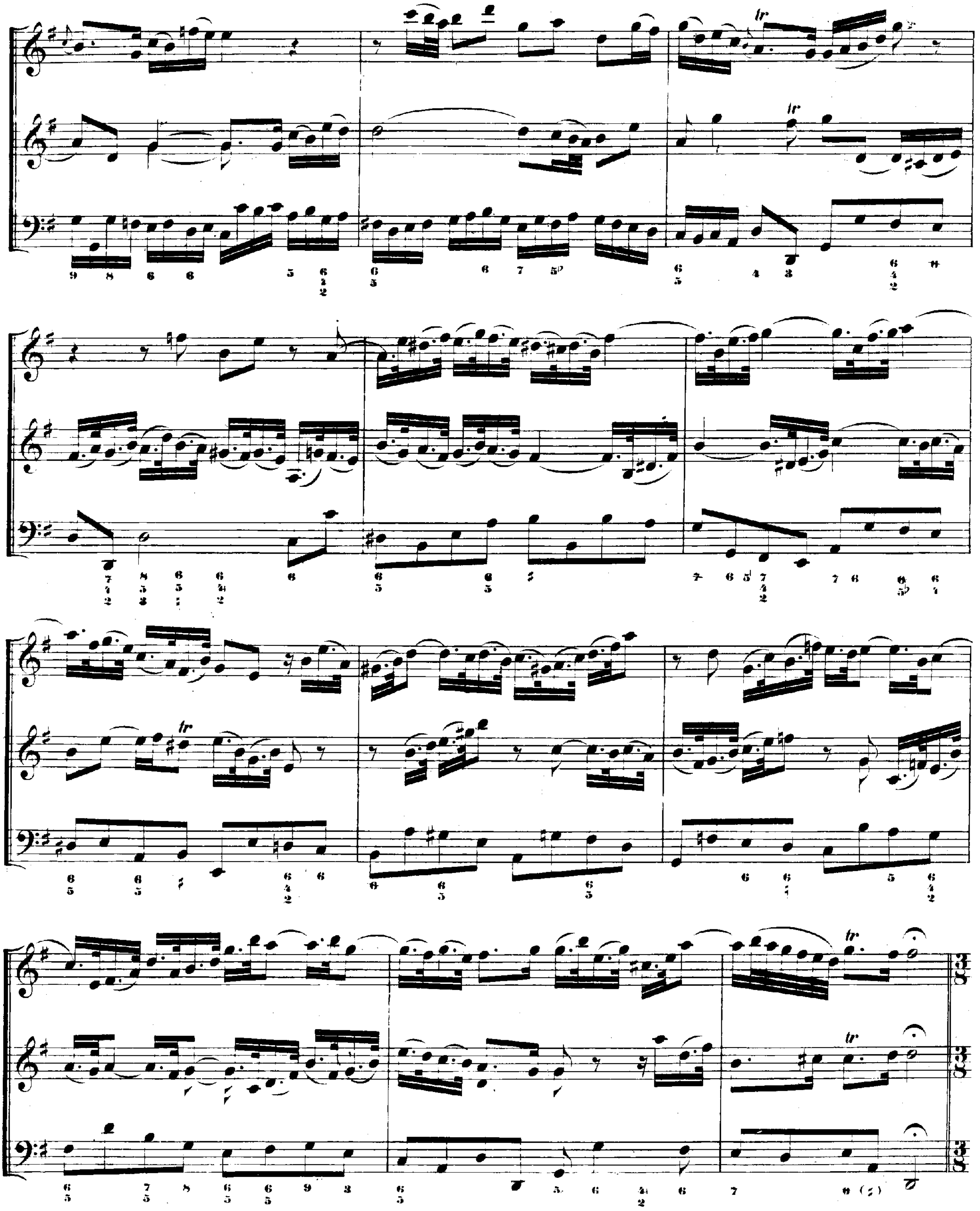
Flöte, Violine und bezifferten Bass.

G dur.

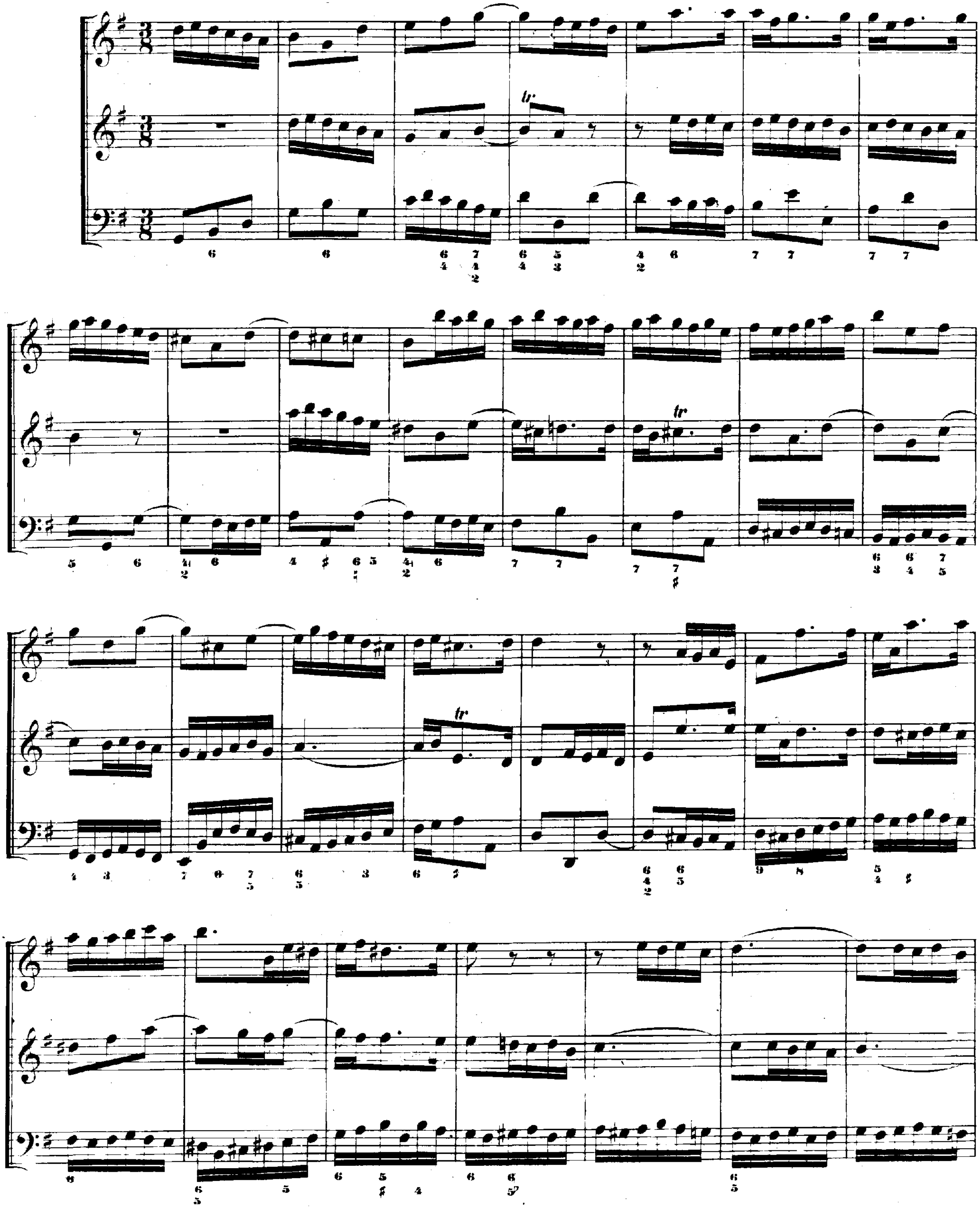
SONATA.

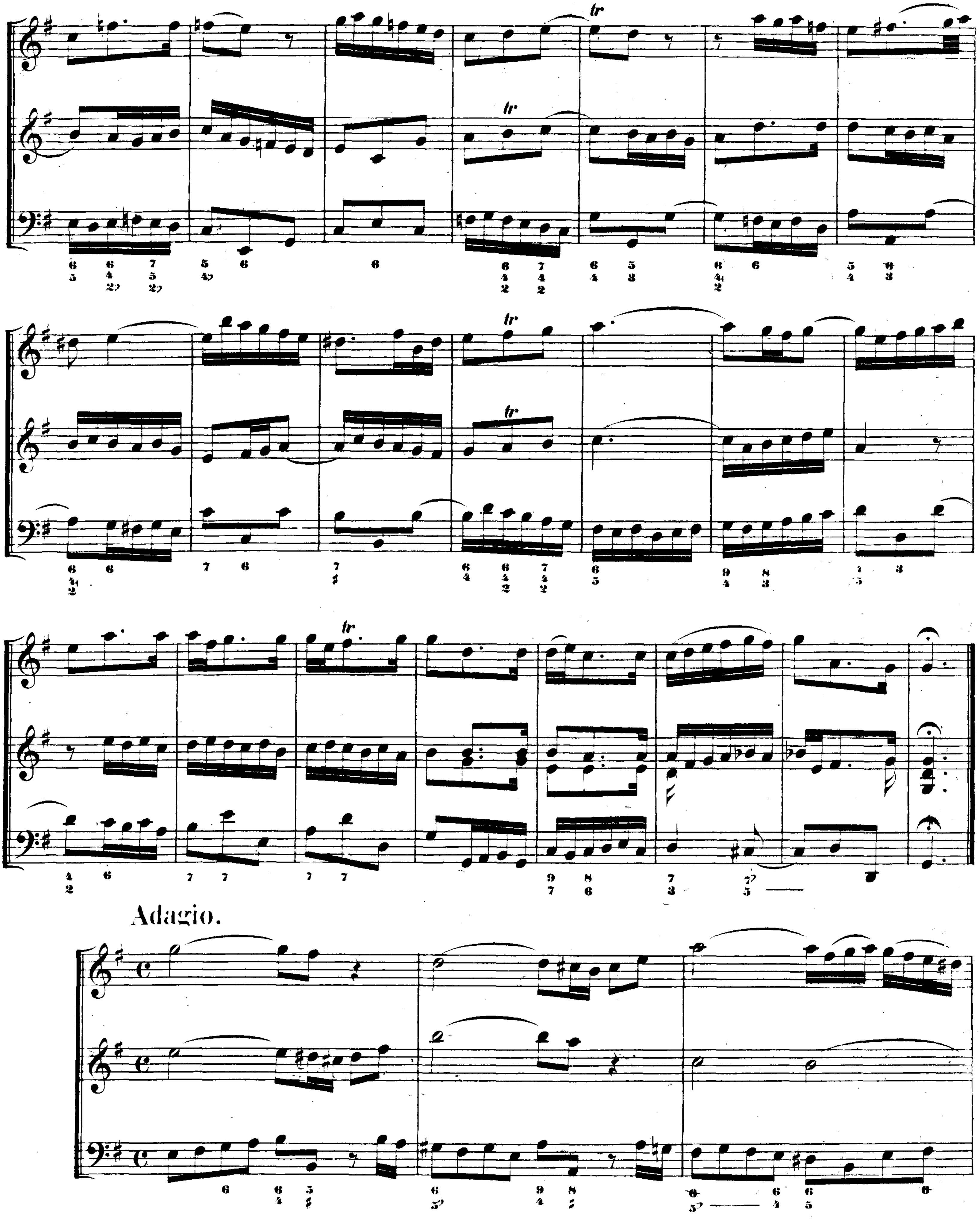


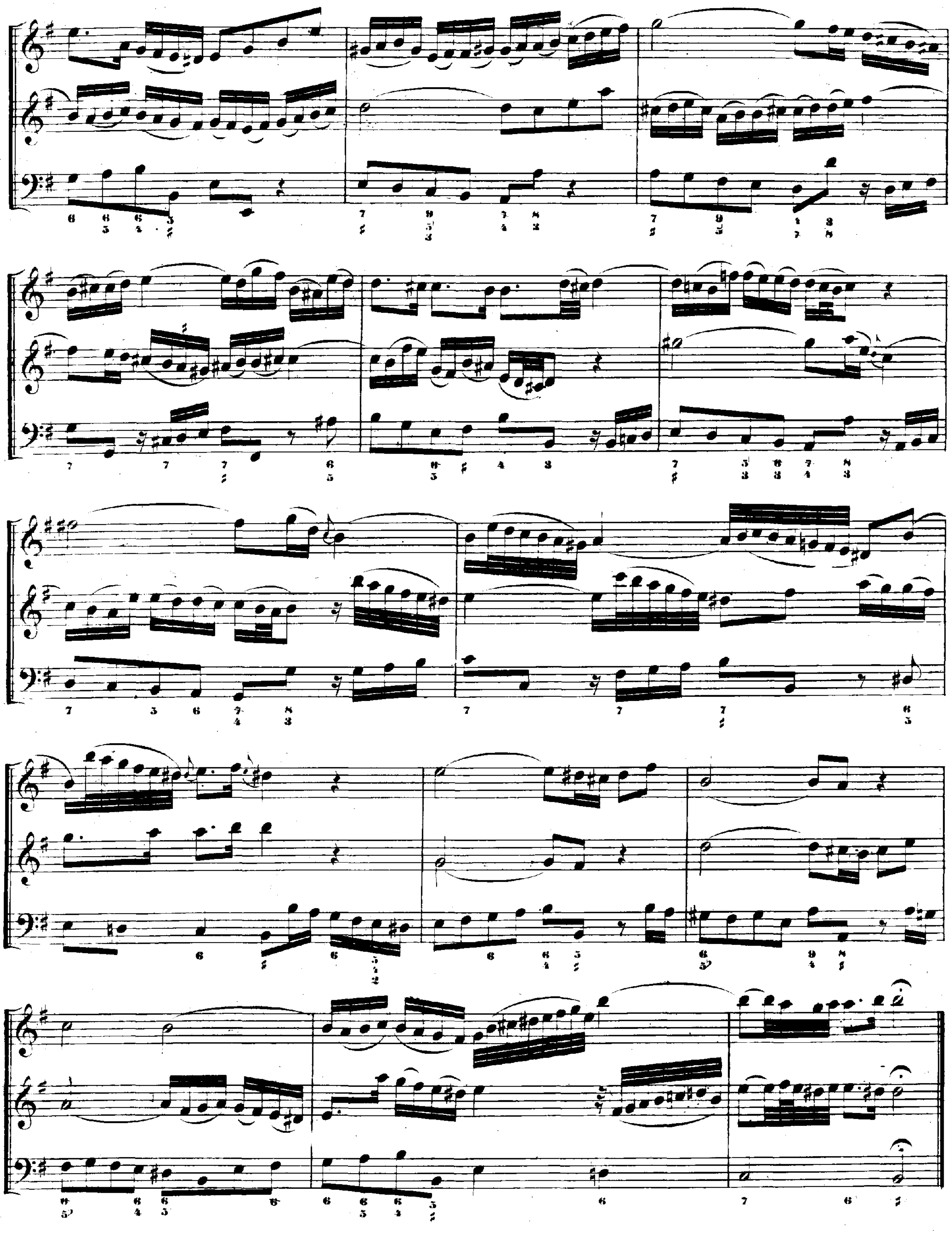




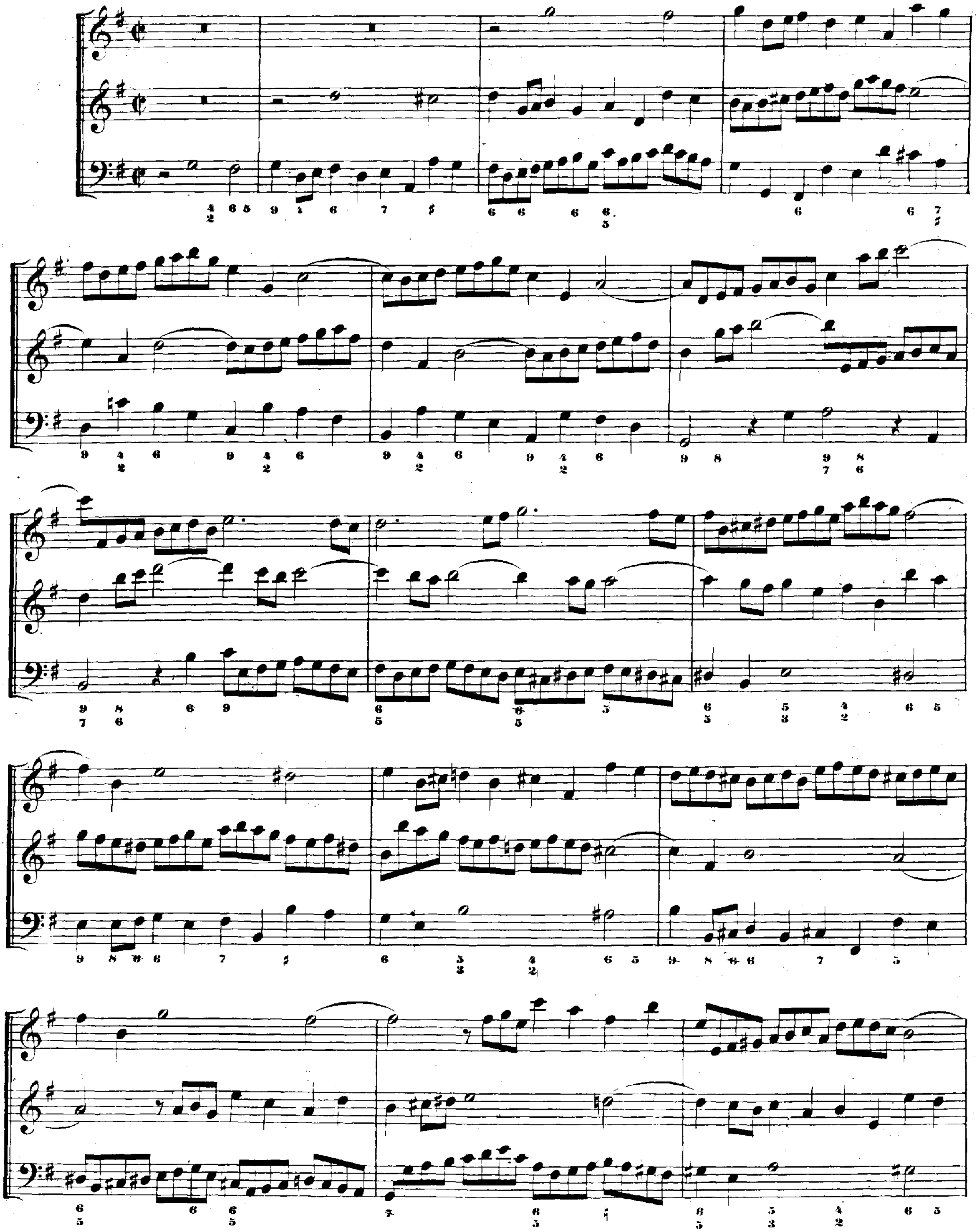
Vivace.

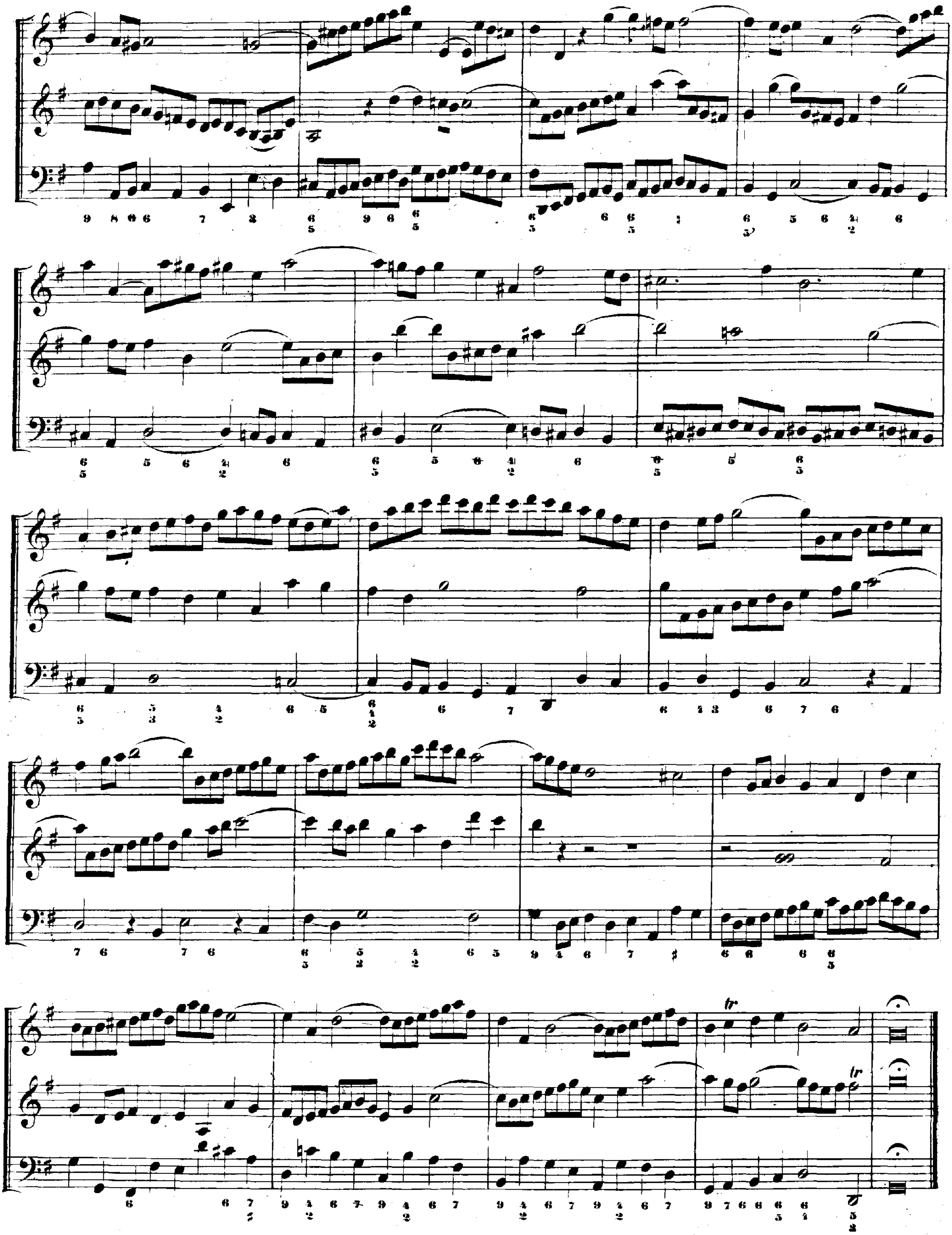



tr
Adagio.



Presto.





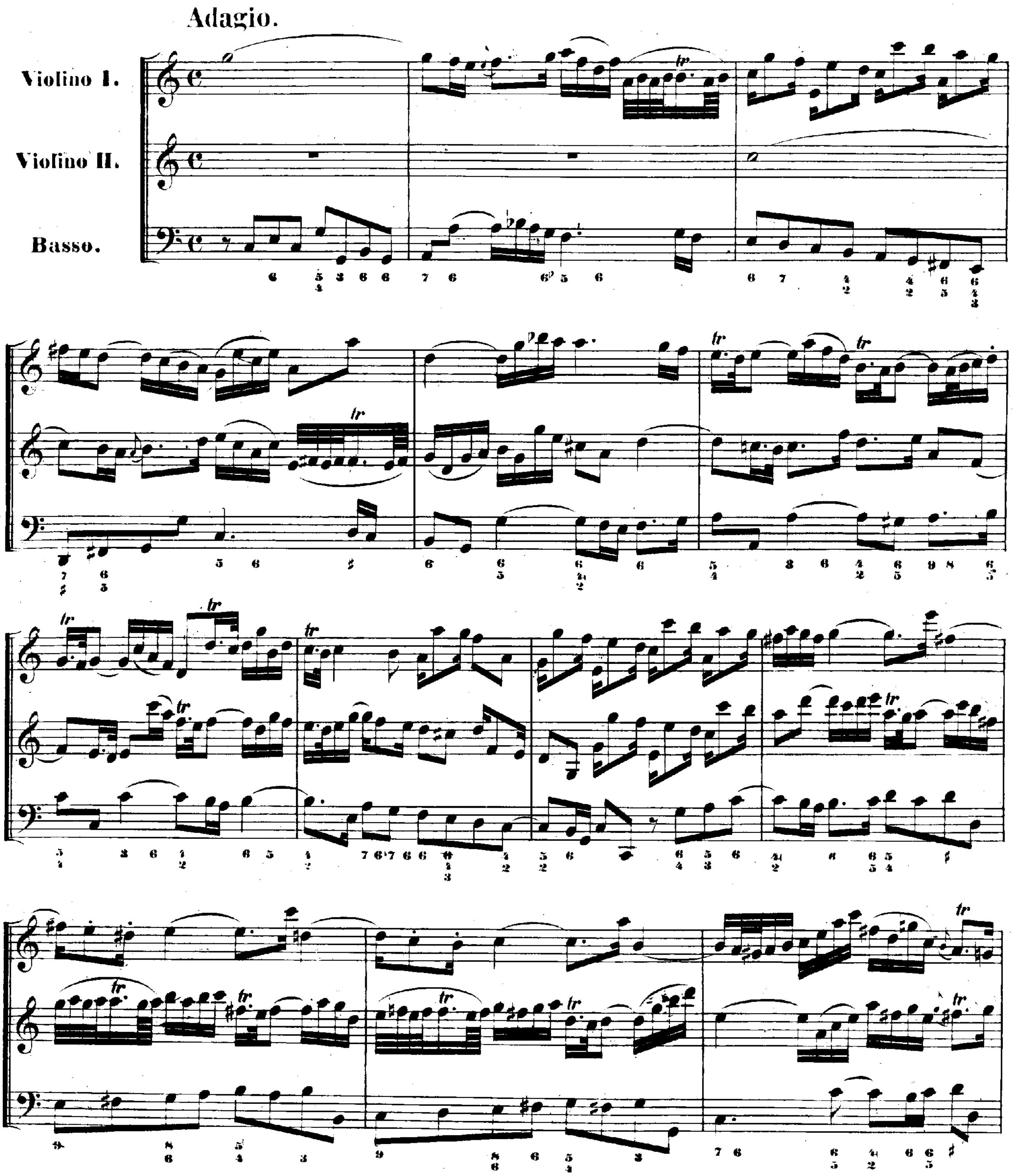
Sonate

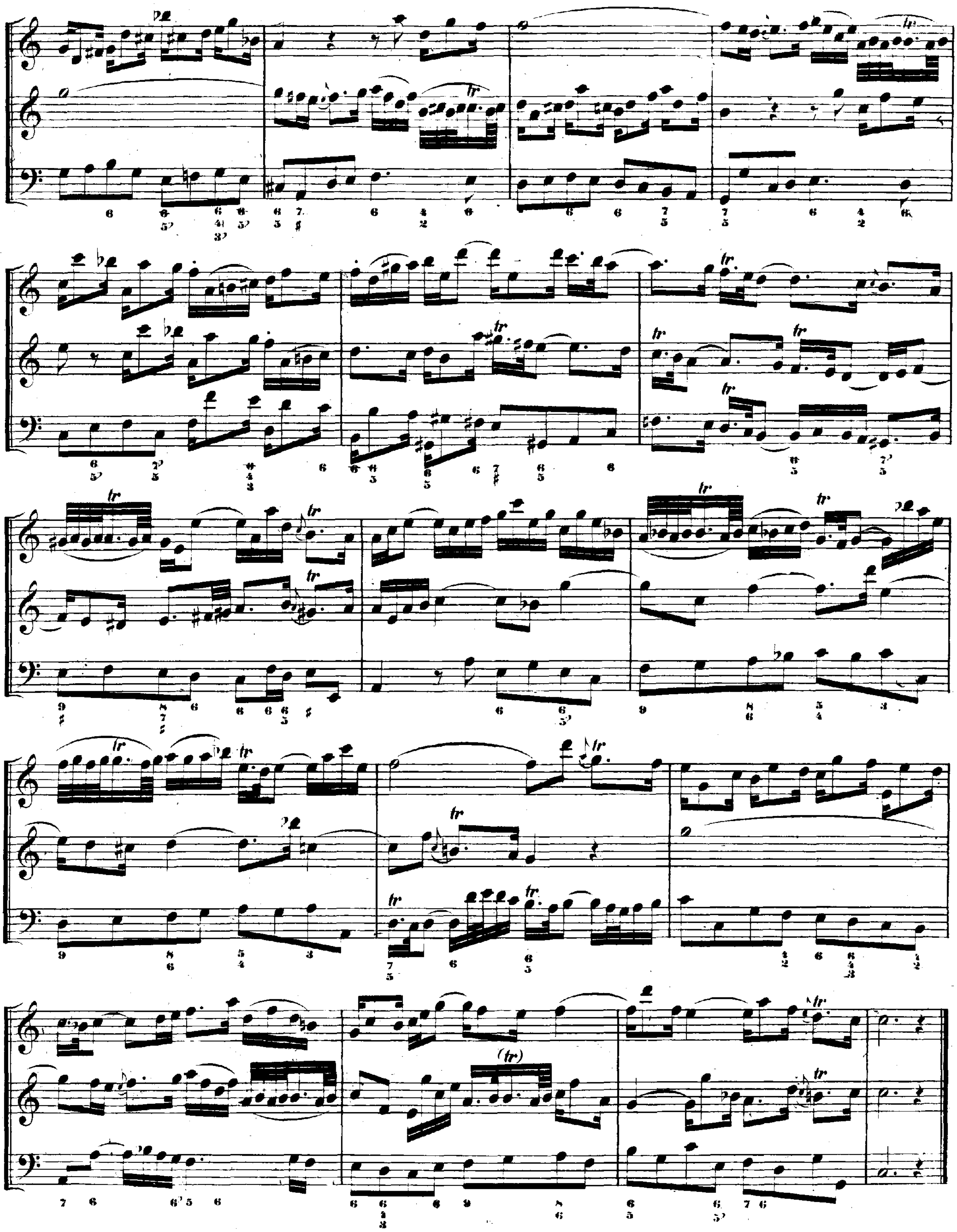
für

zwei Violinen und bezifferten Bass.

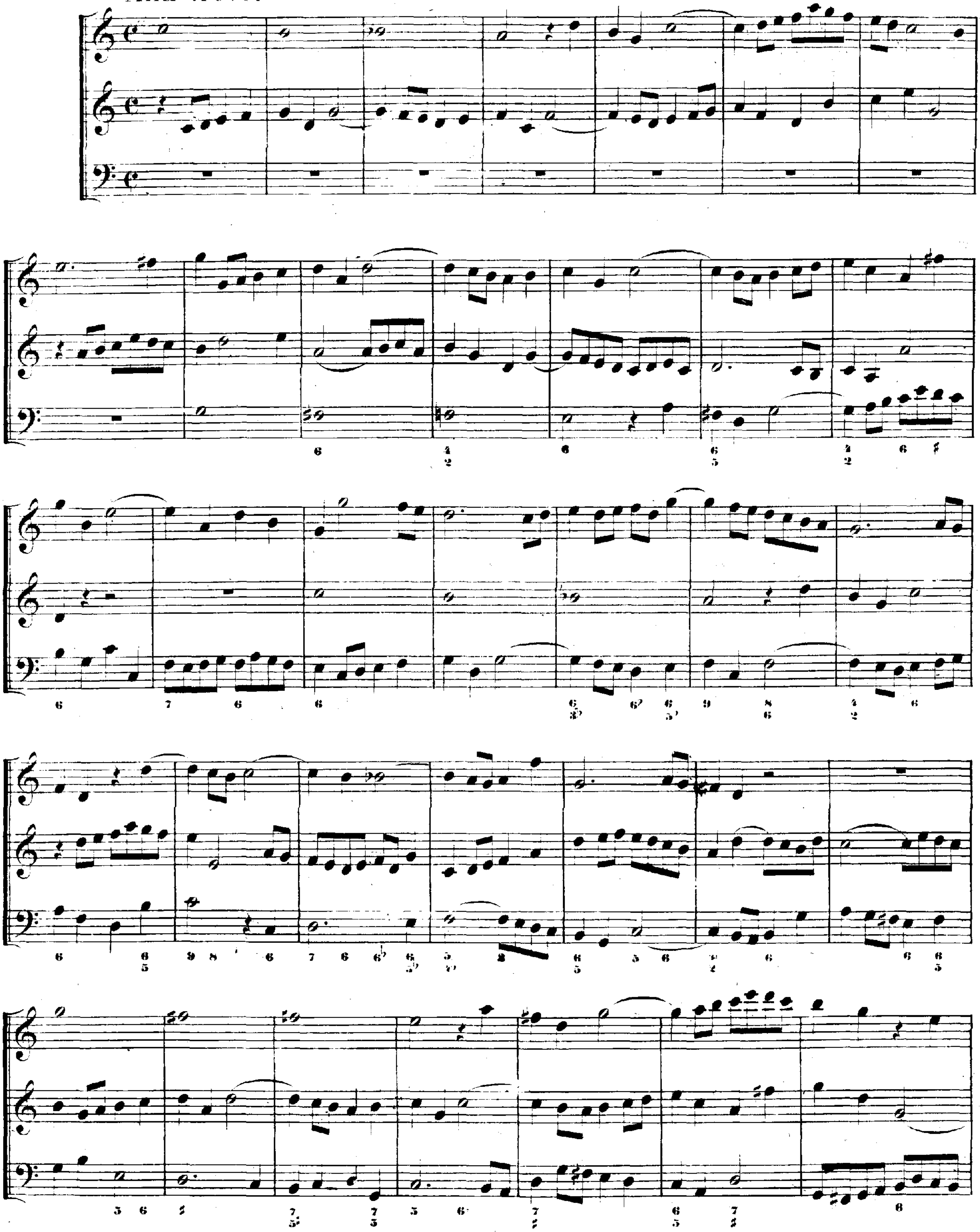
C dur.

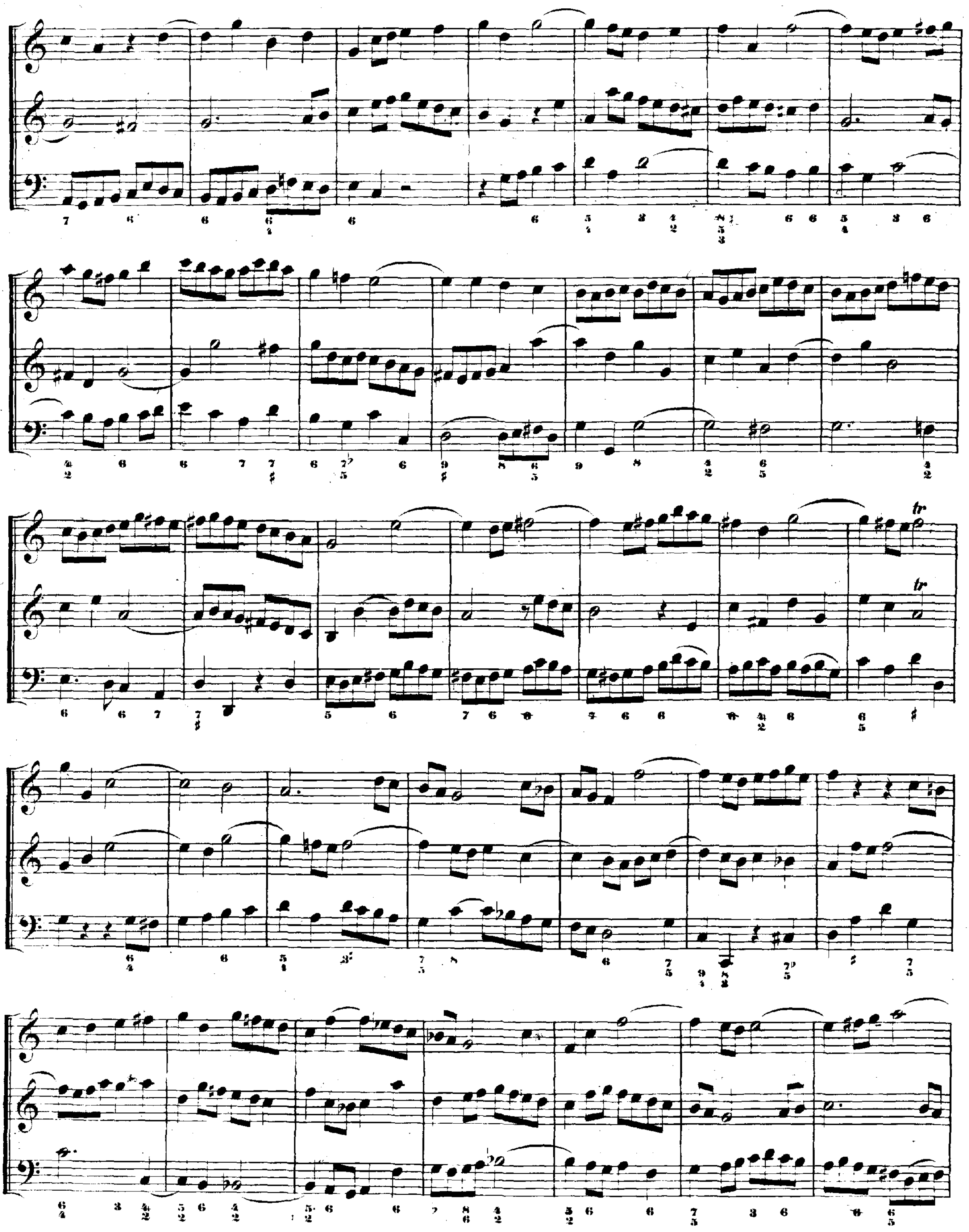
SONATA.

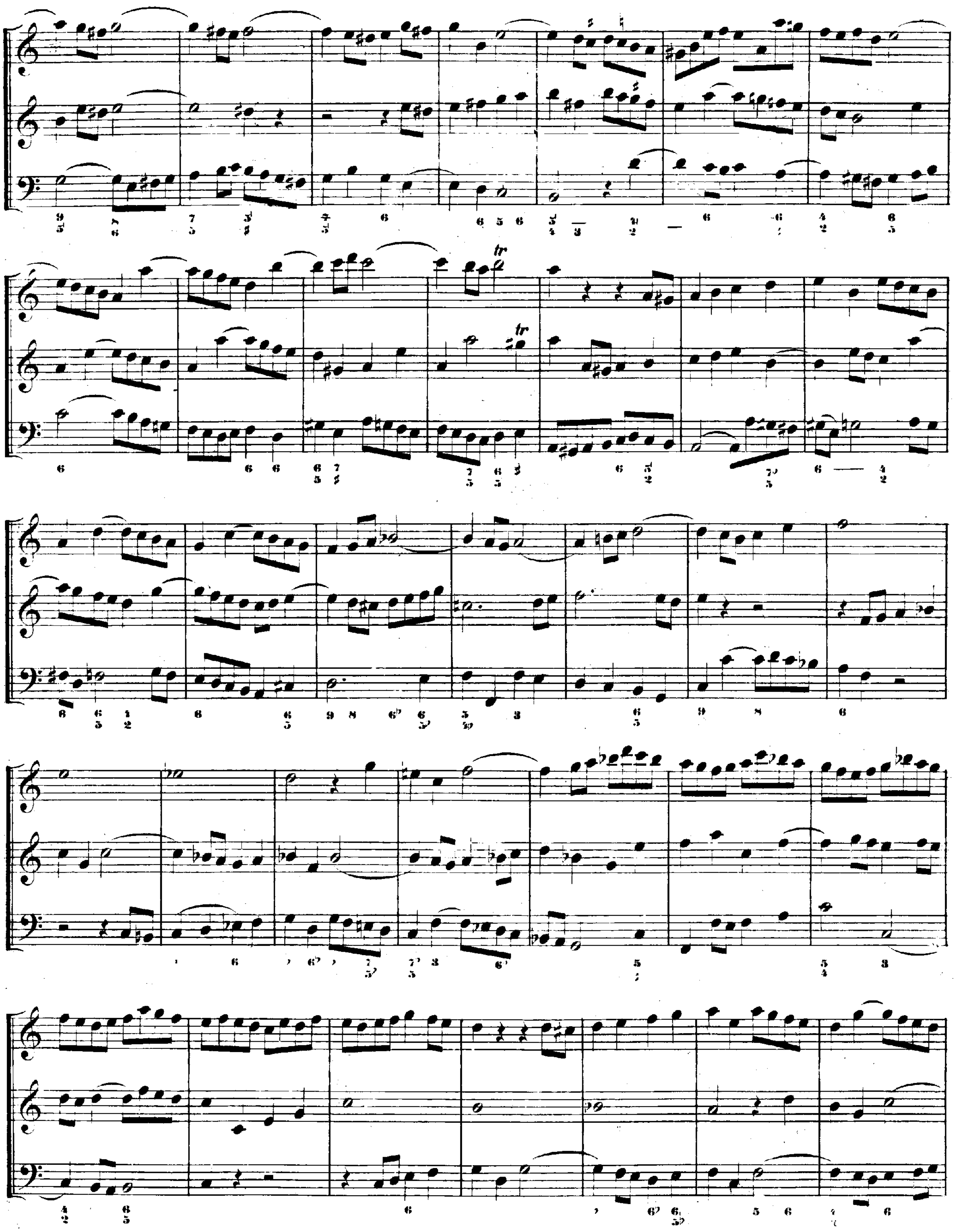


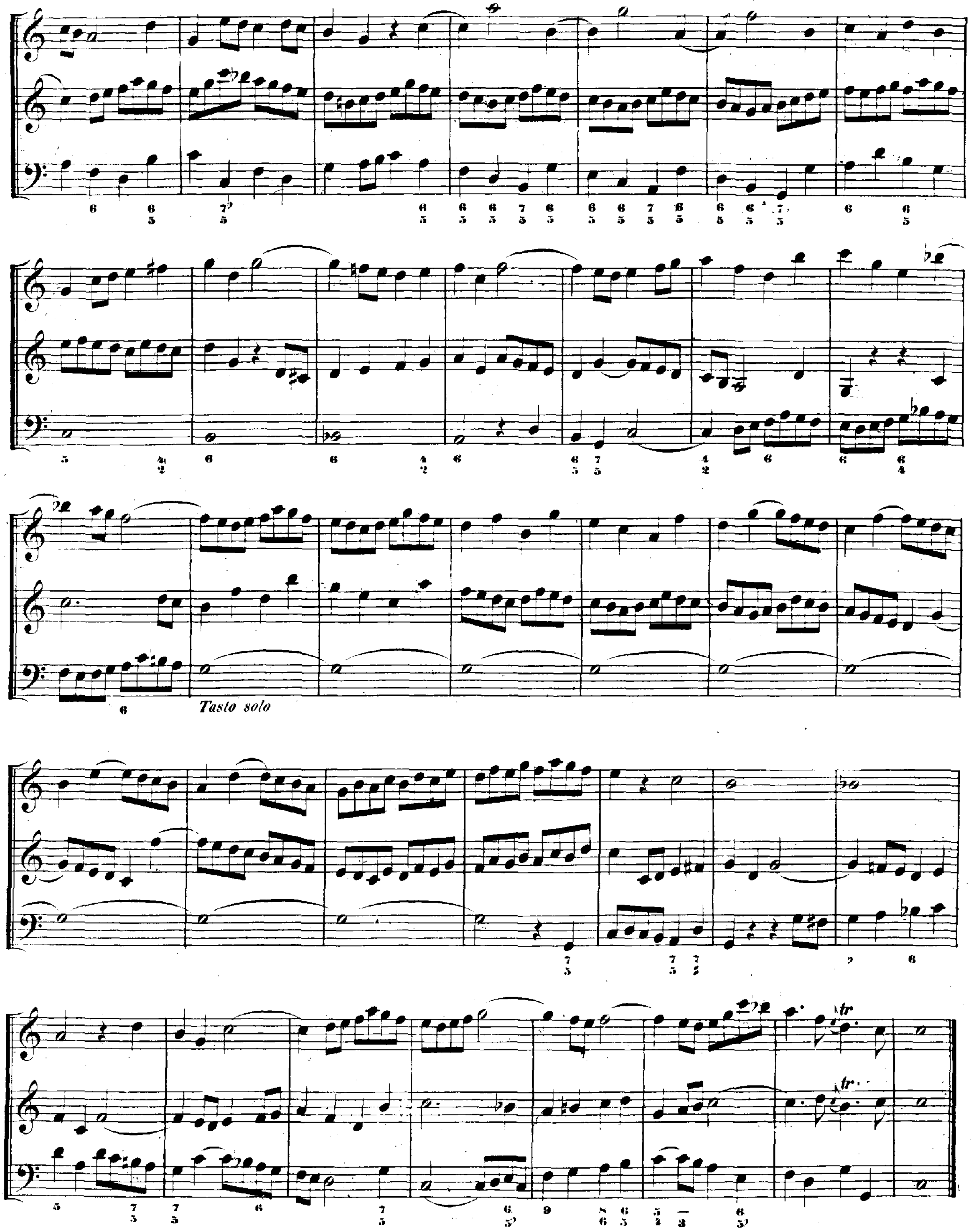


Alla breve.

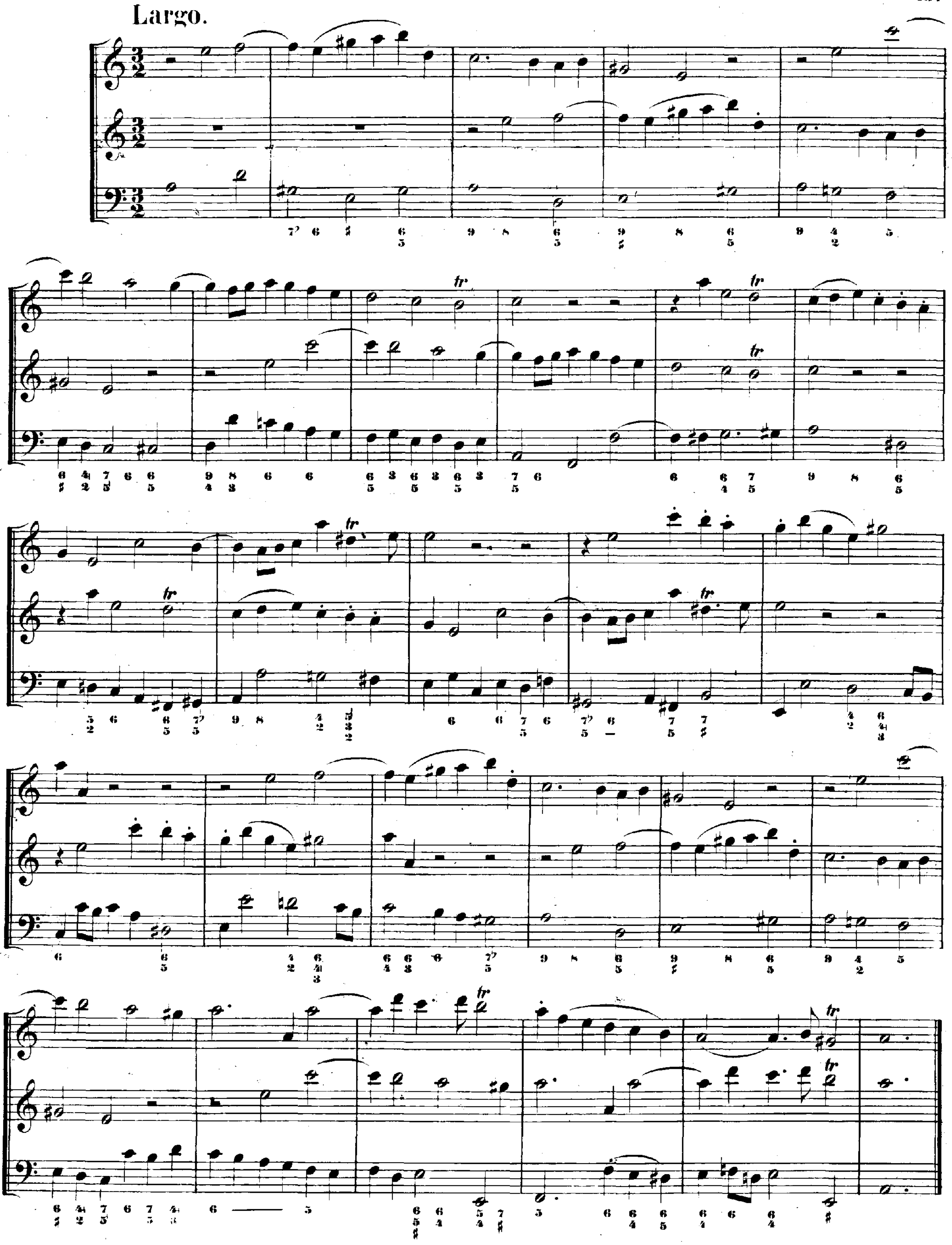




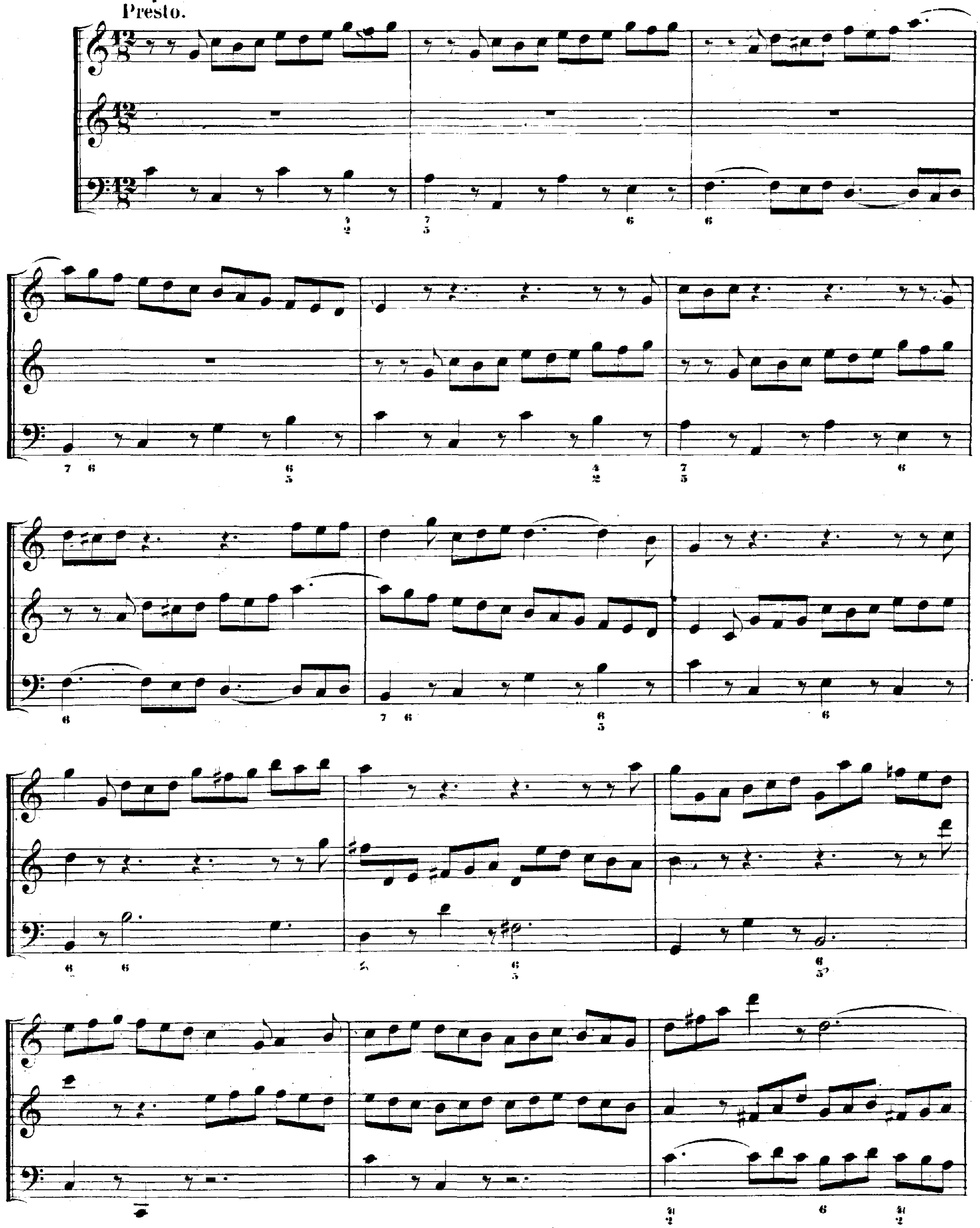


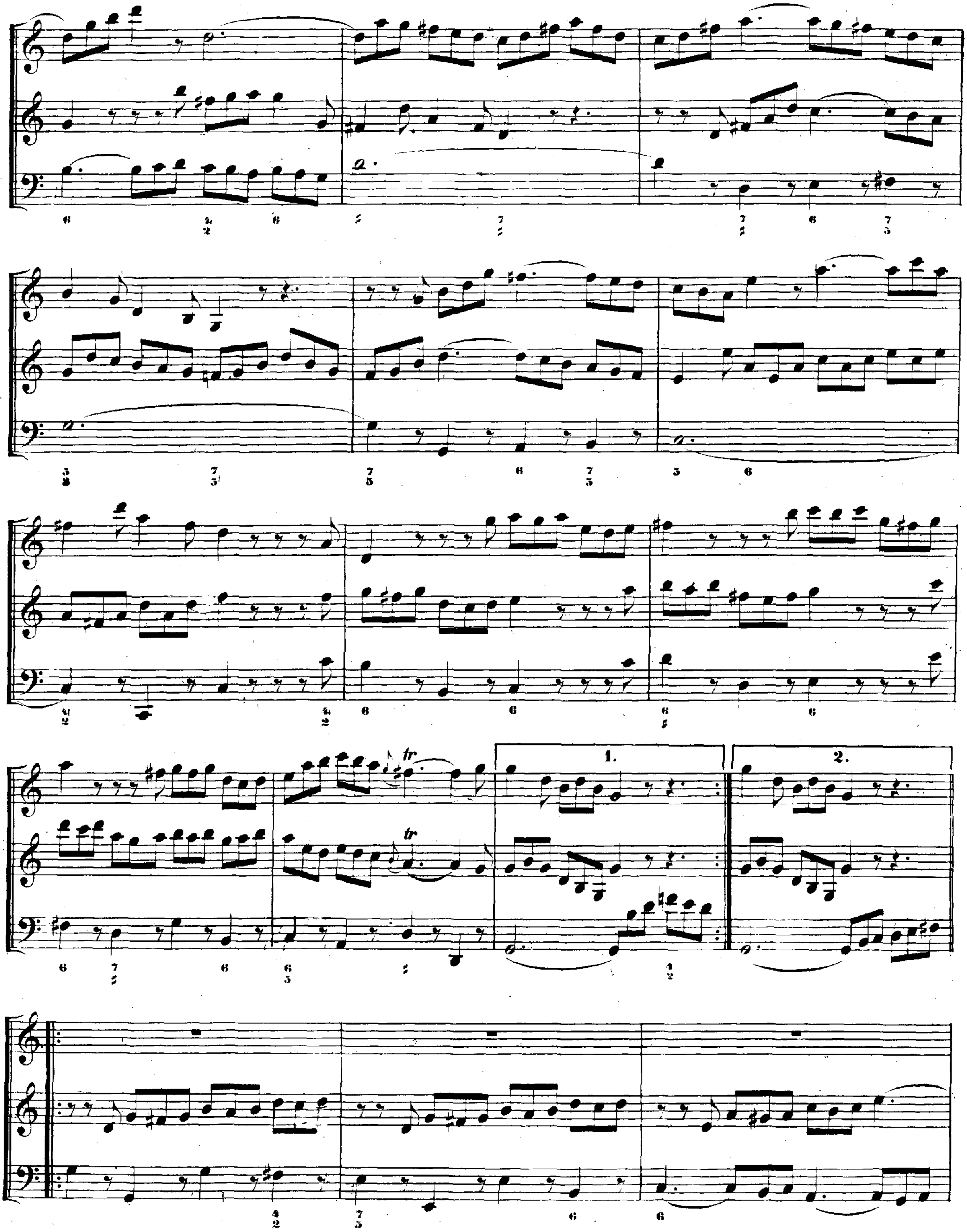

Tasto solo

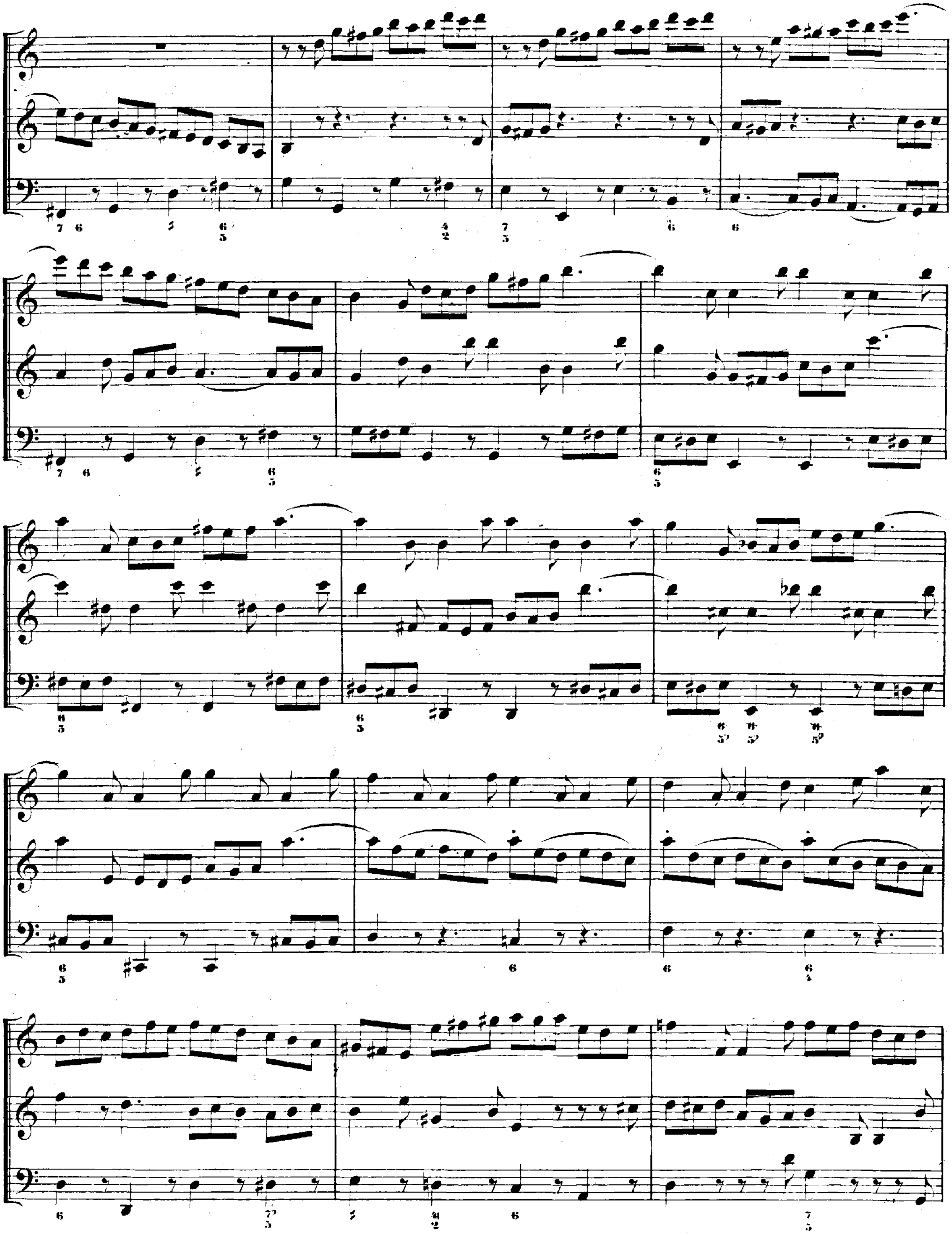
Largo.

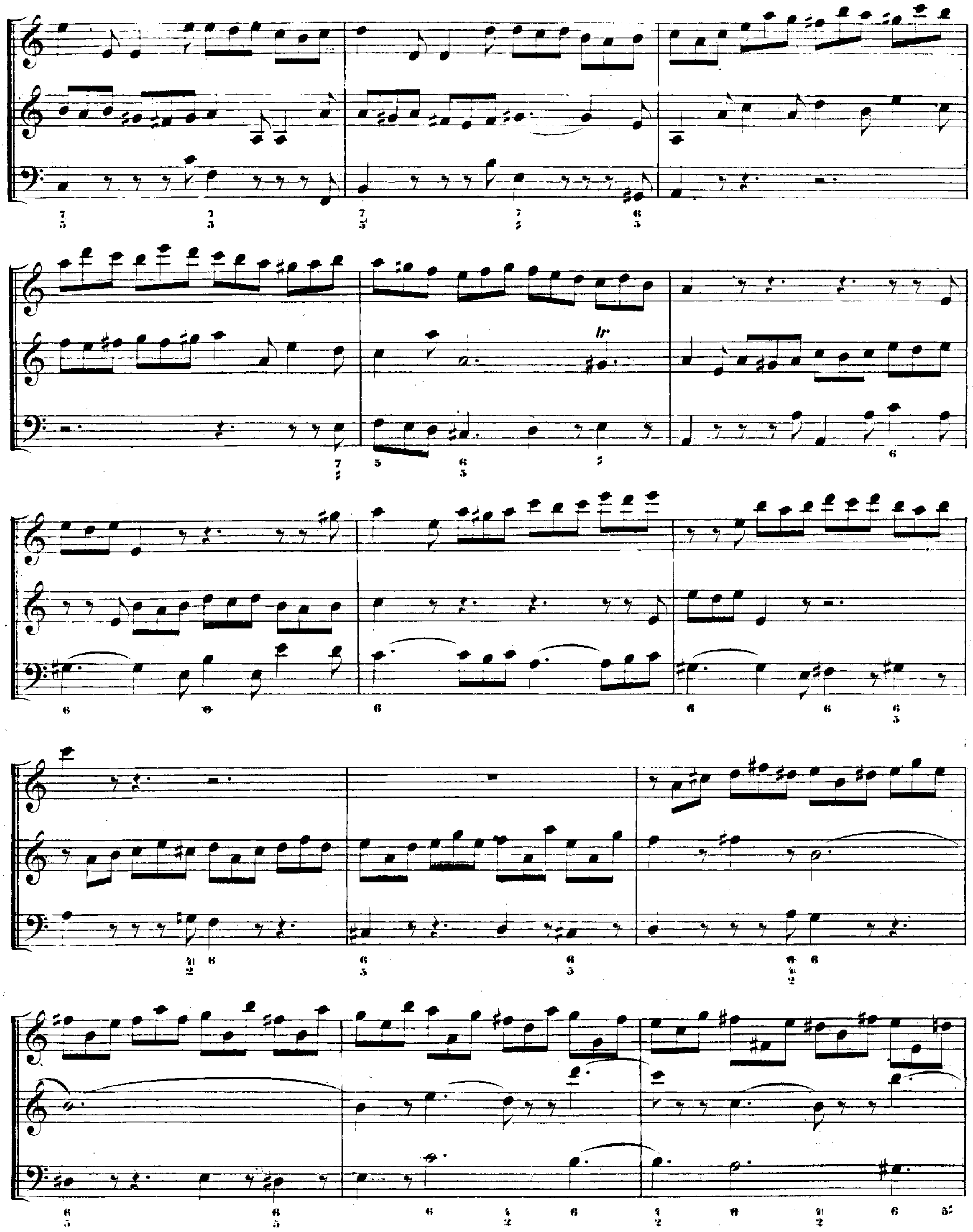


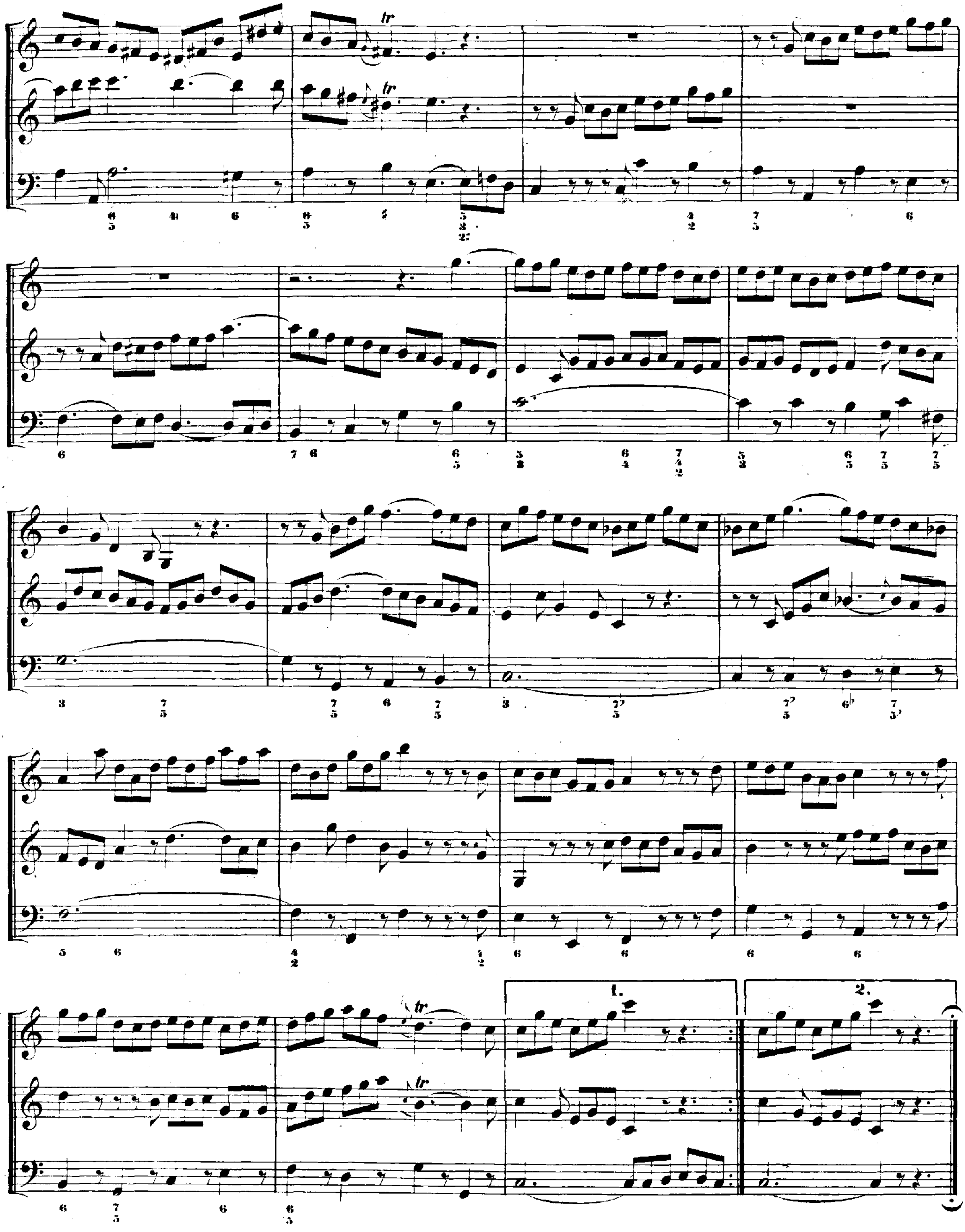
Gique.
Presto.




tr
1.
2.







Anhang.

I.

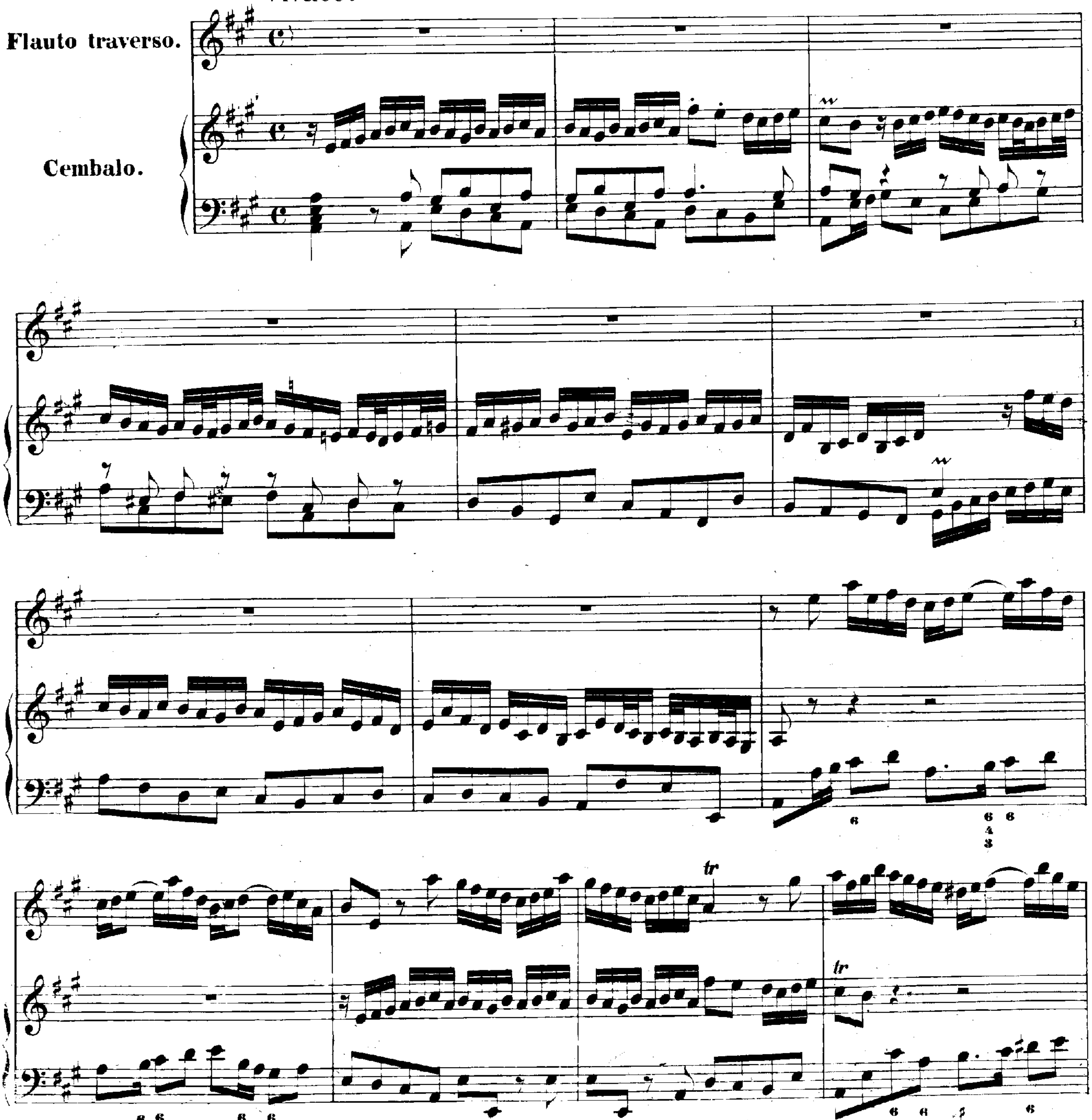
ERSTER SATZ

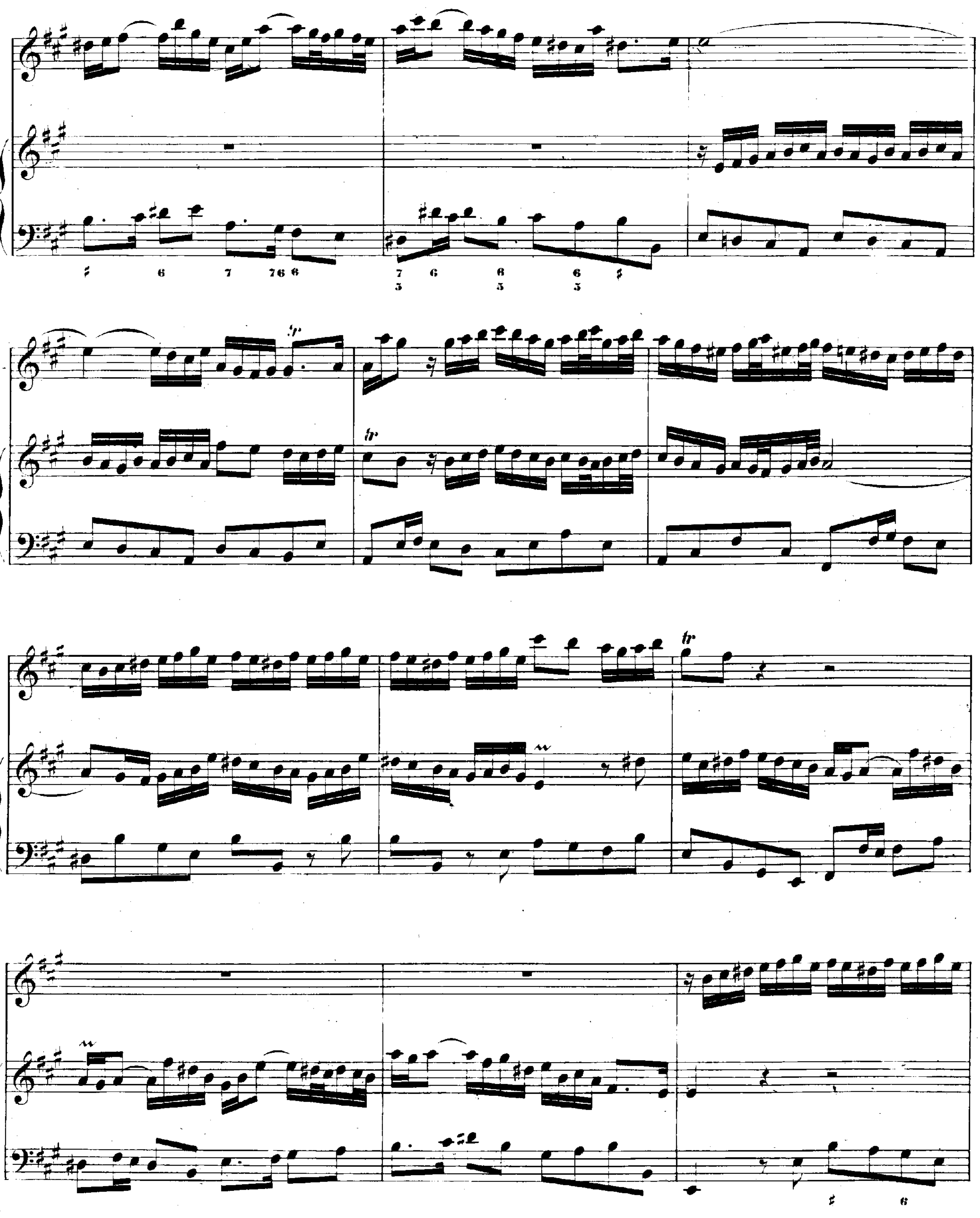
der Sonate für Clavier und Flöte, Seite 32.

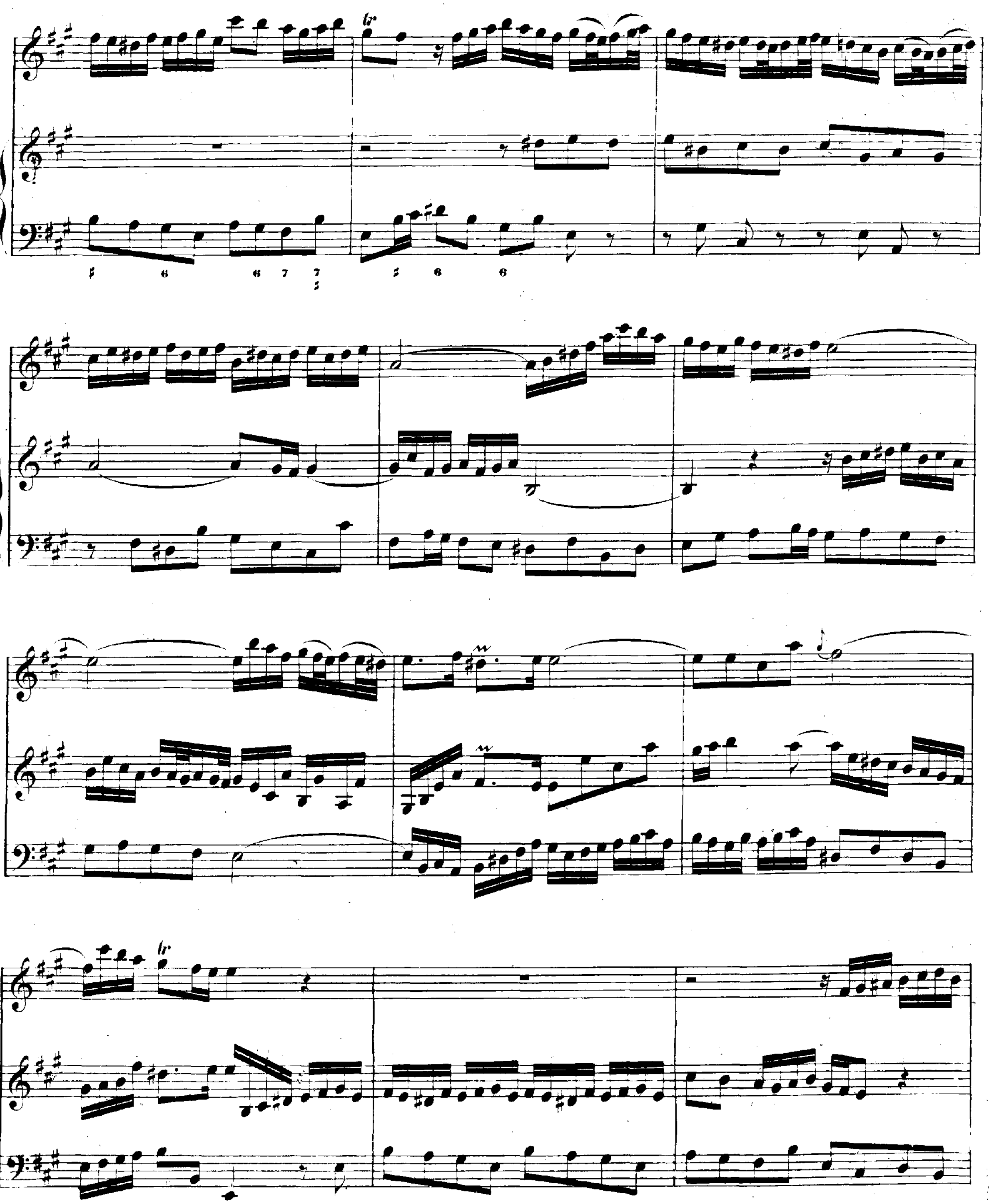
BRUCHSTÜCK.

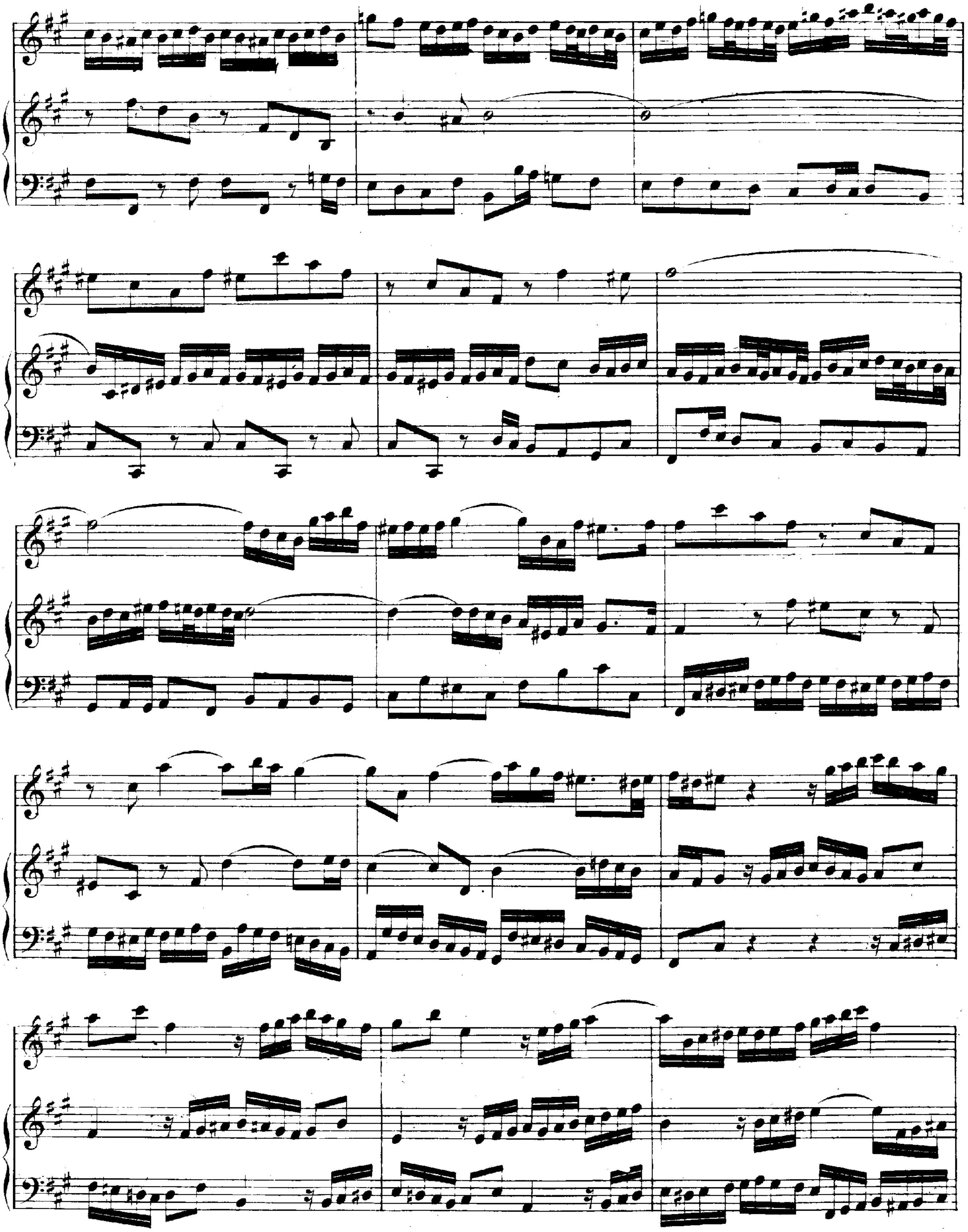
(Siehe das Vorwort.)

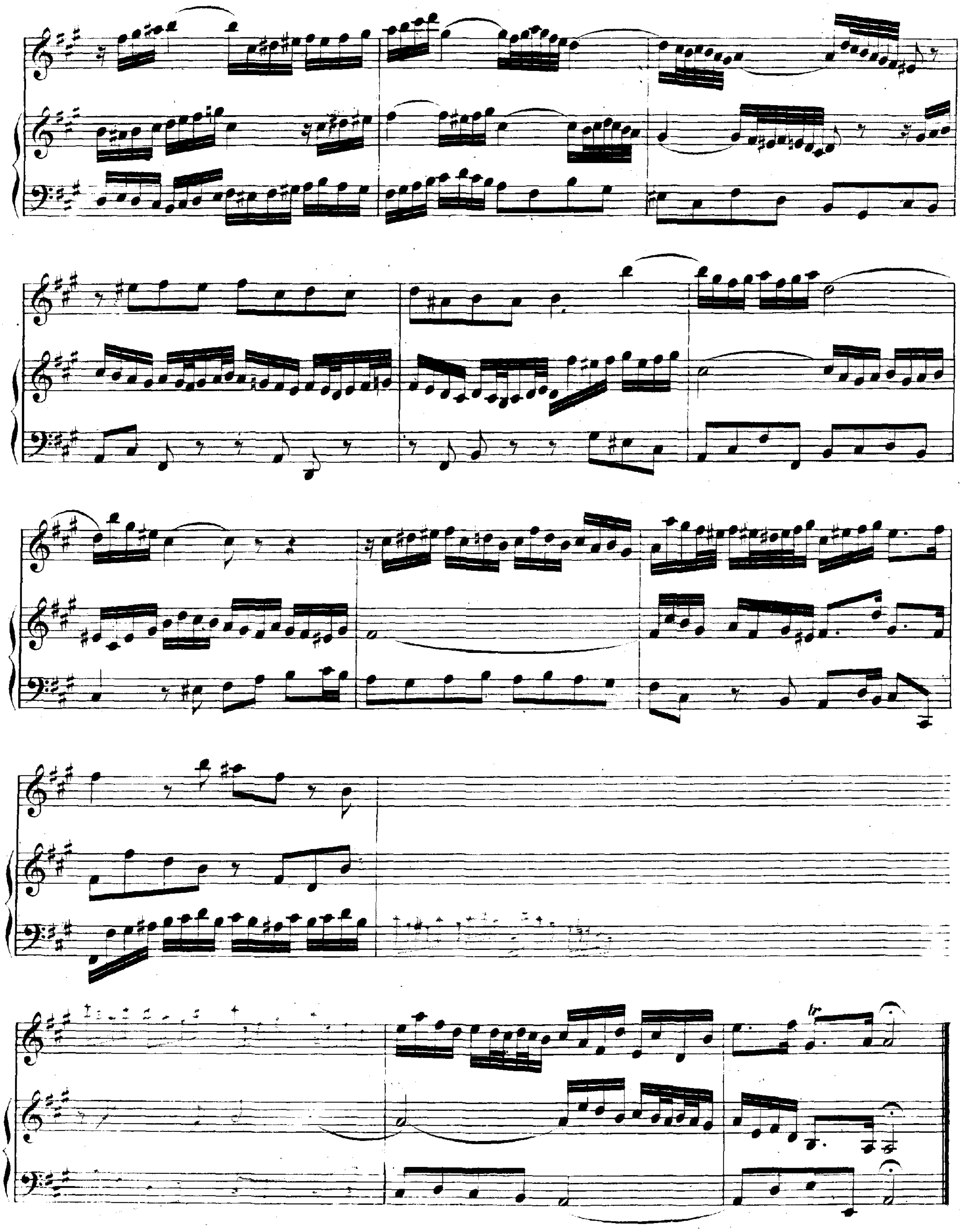
Vivace.




tr
tr
tr


tr
tr





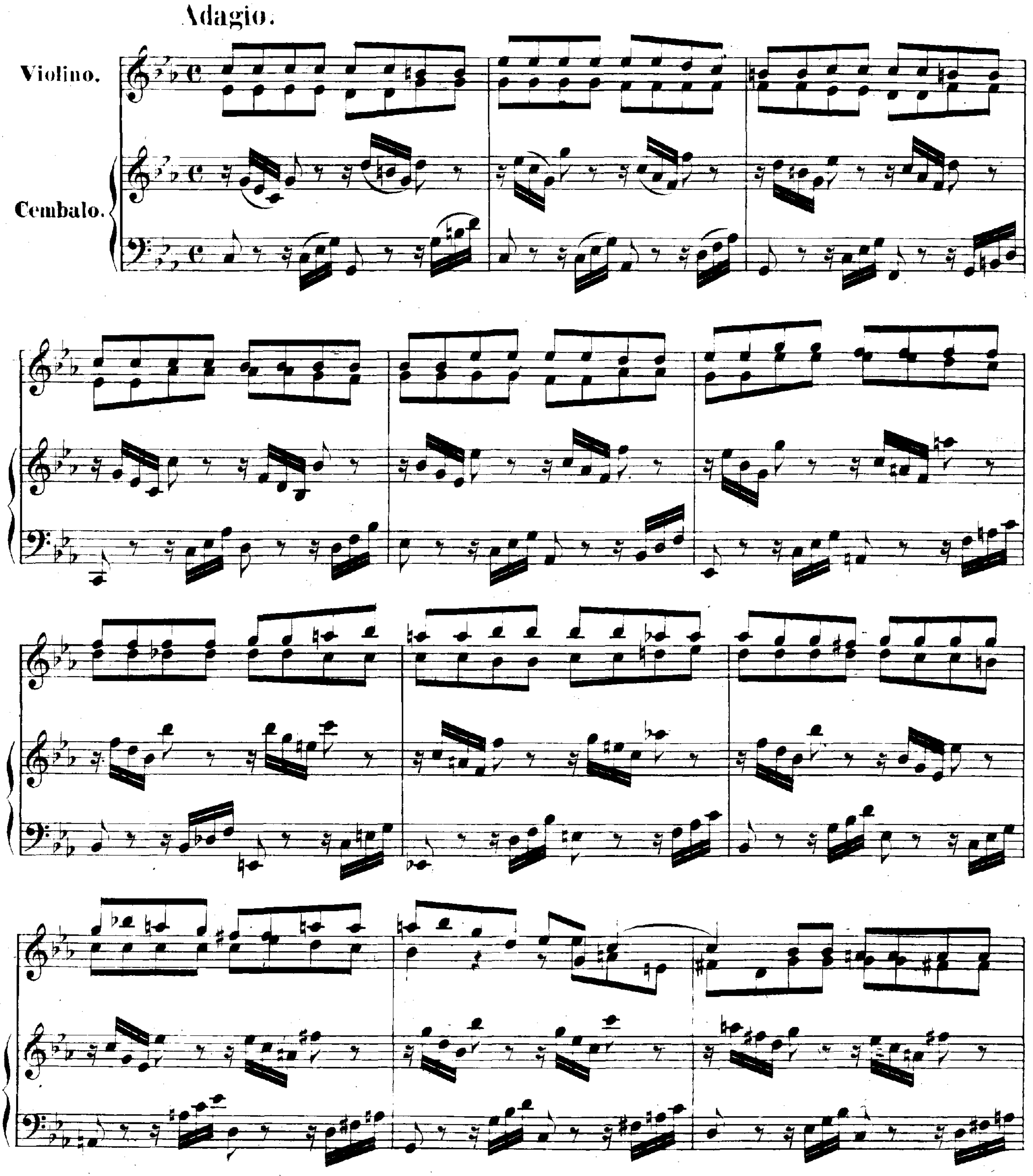
II.

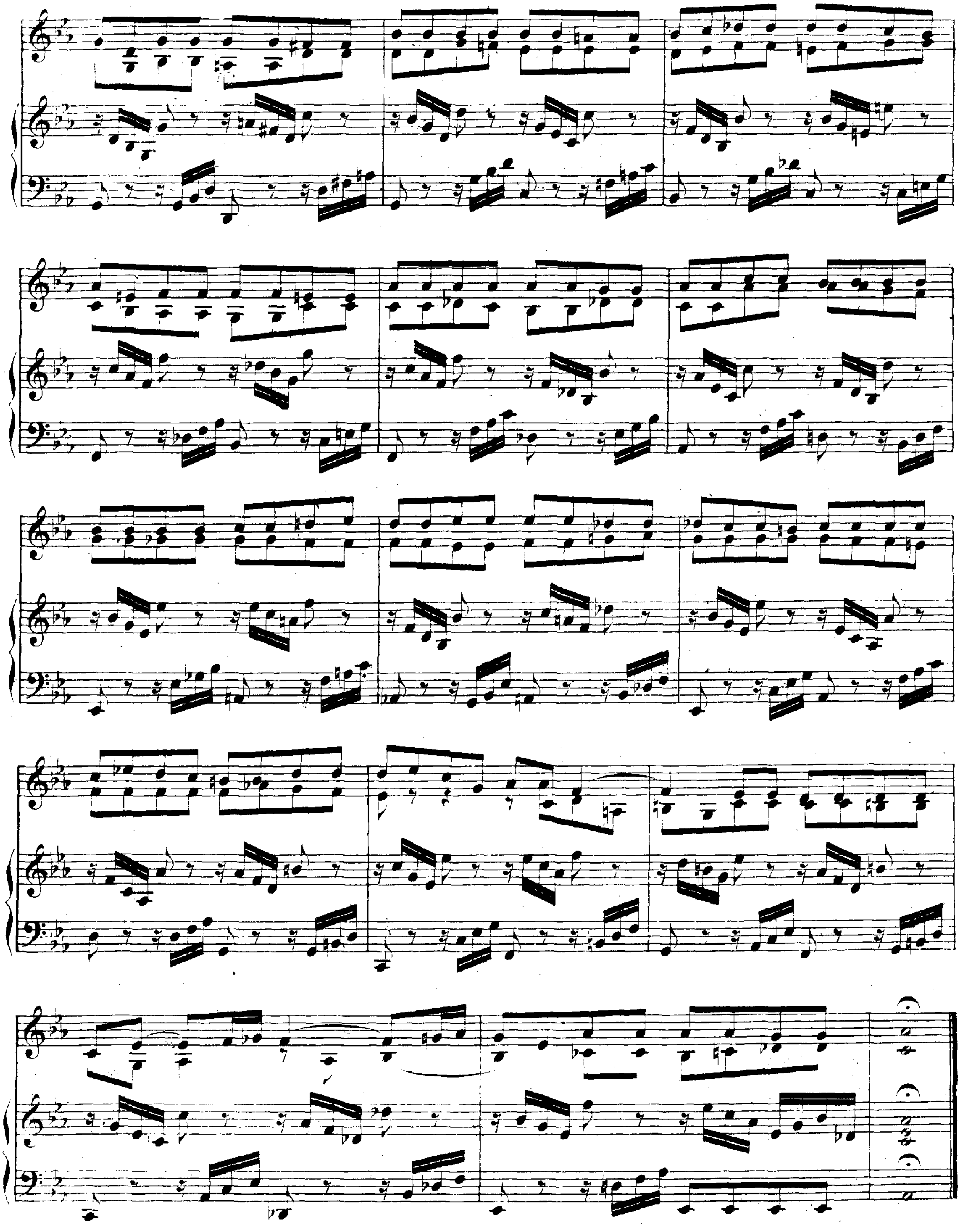
VARIANTE.

Mittelsatz der 5ten Sonate für Clavier und Violine, Seite 116,

nach der ersten und zweiten Bearbeitung.

(Siehe das Vorwort.)





III.

Die 6te SONATE für CLAVIER und VIOLINE, Seite 154,

nach der ersten Bearbeitung.

(Siehe das Vorwort.)

A. Presto 4/4 Takt.

(Mit Ausnahme weniger Varianten stimmt dieser Satz im Wesentlichen mit dem Allegro, Seite 154, der vorliegenden Ausgabe überein.)

B. Largo, e moll, 3/4 Takt.

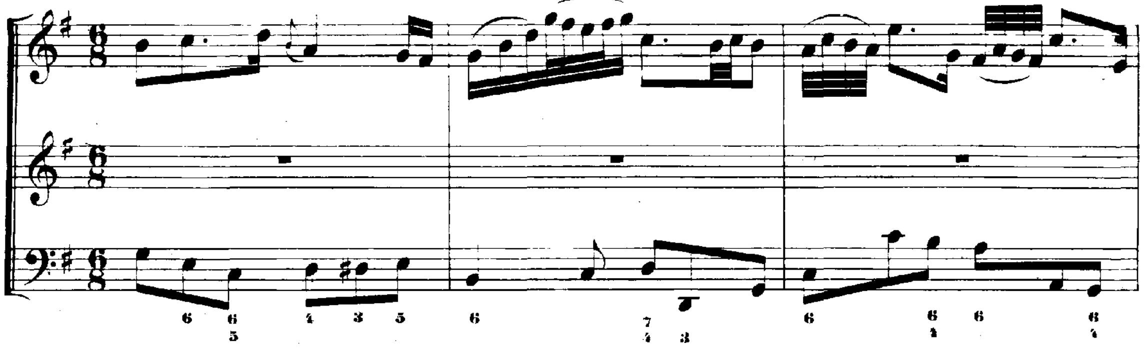
(Siehe Seite 160. Enthält ebenfalls nur unwesentliche Abweichungen.)

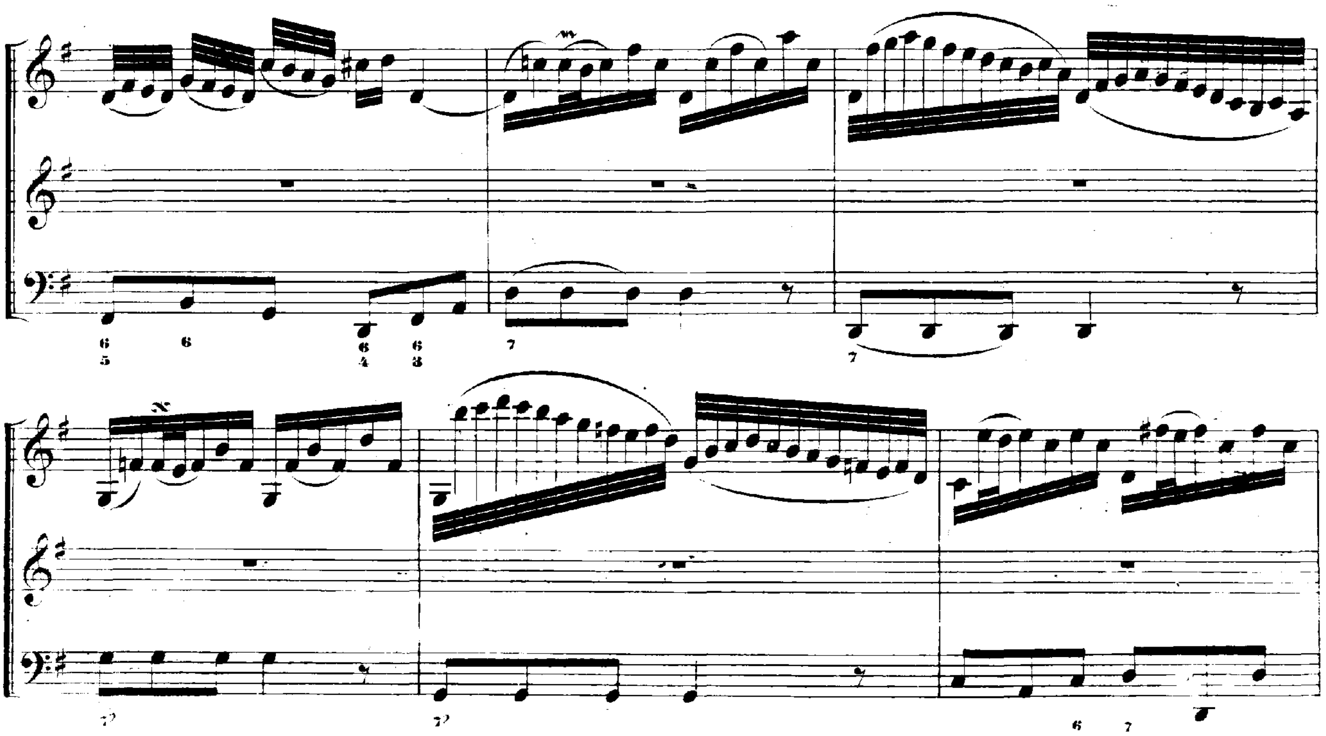
C. Cantabile, ma un poco Adagio.

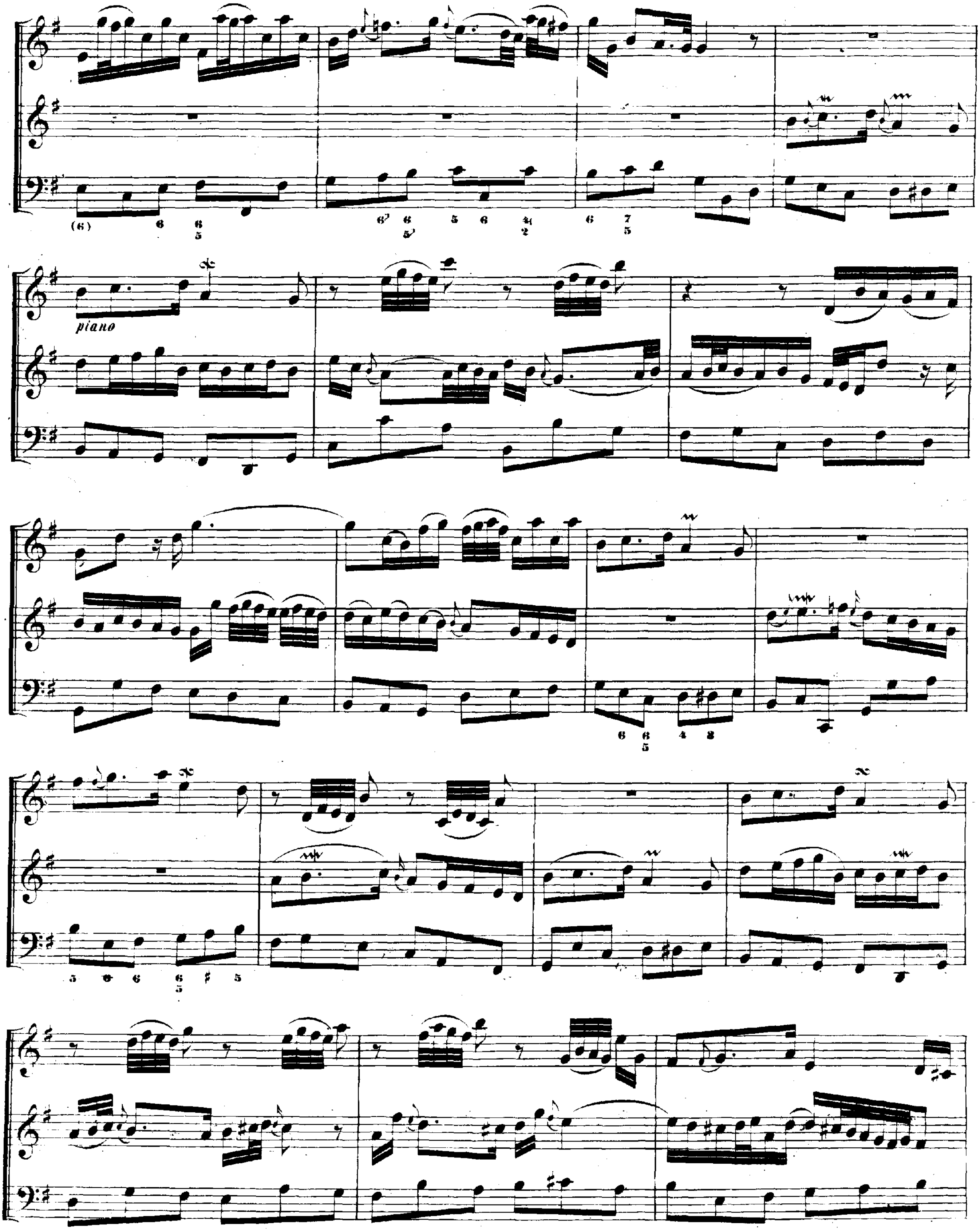
Violino.

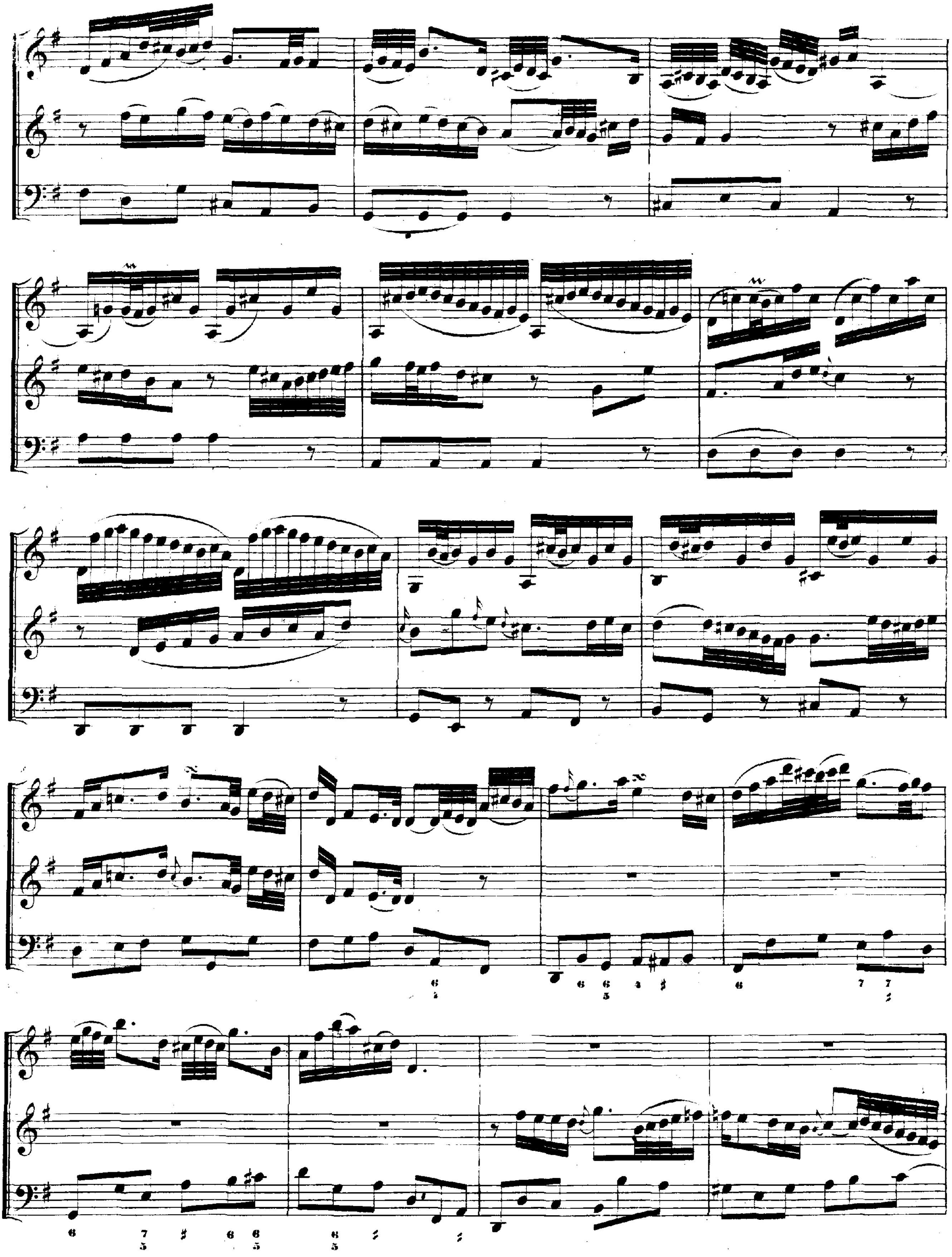
Cembalo.

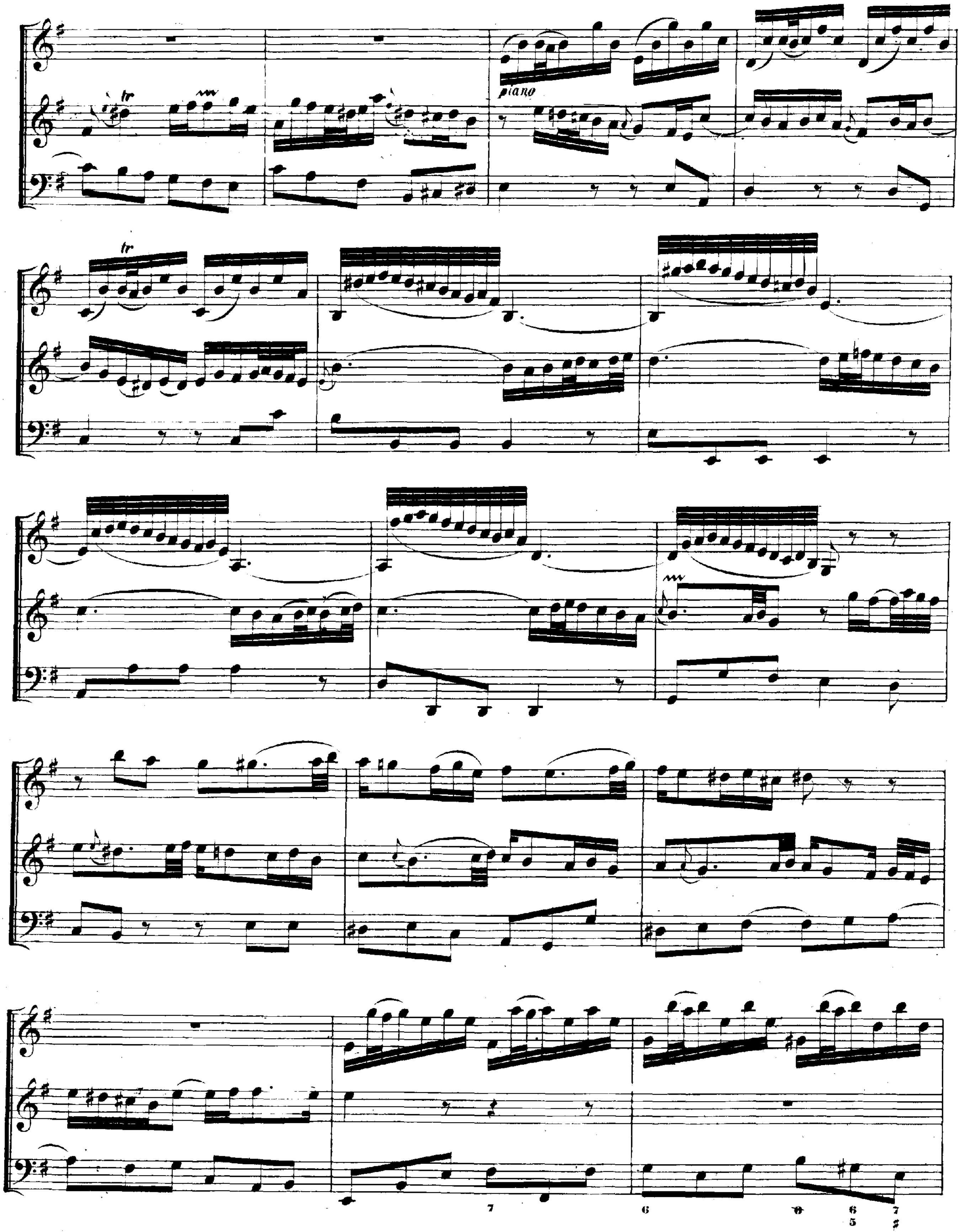
Fundamento.

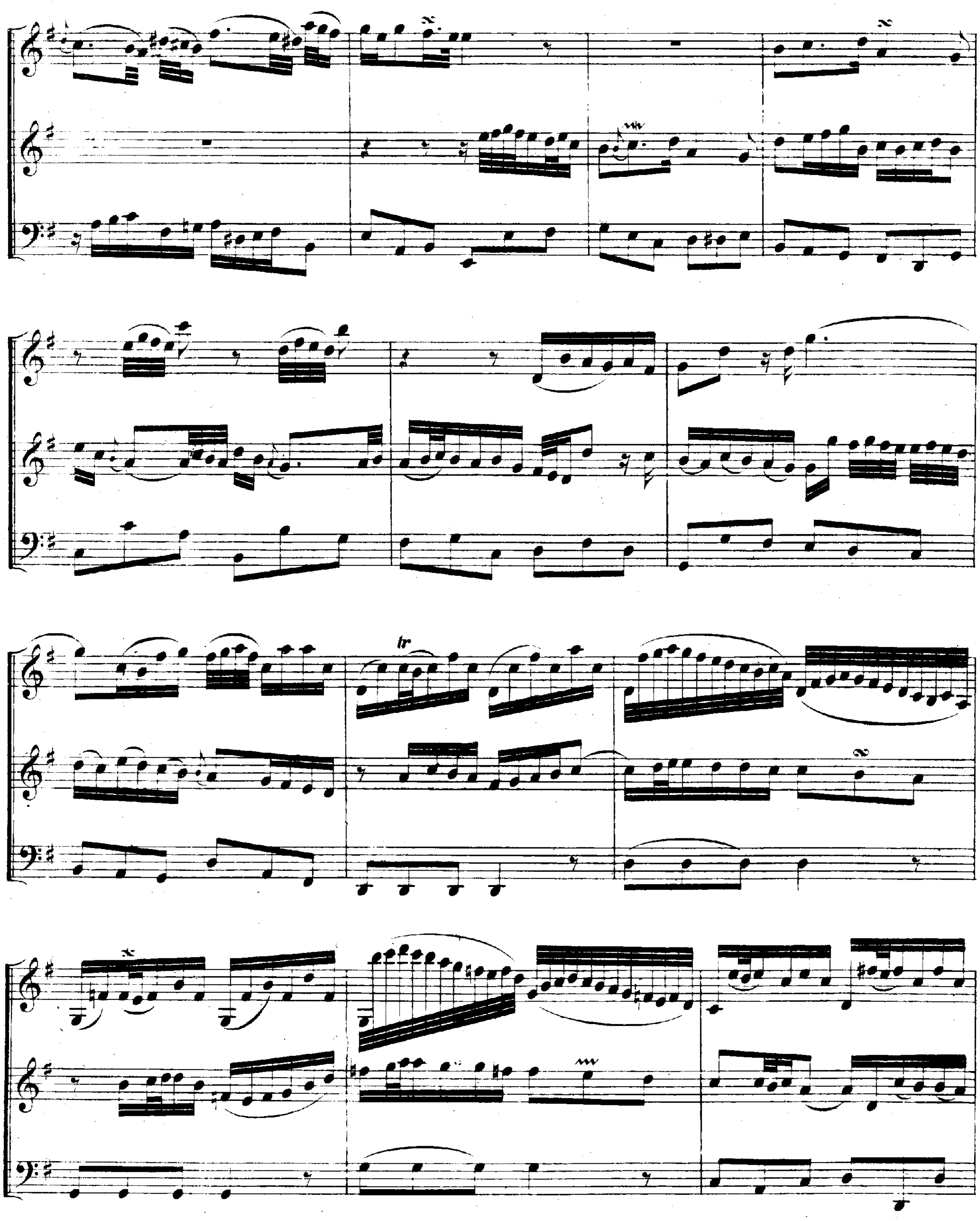


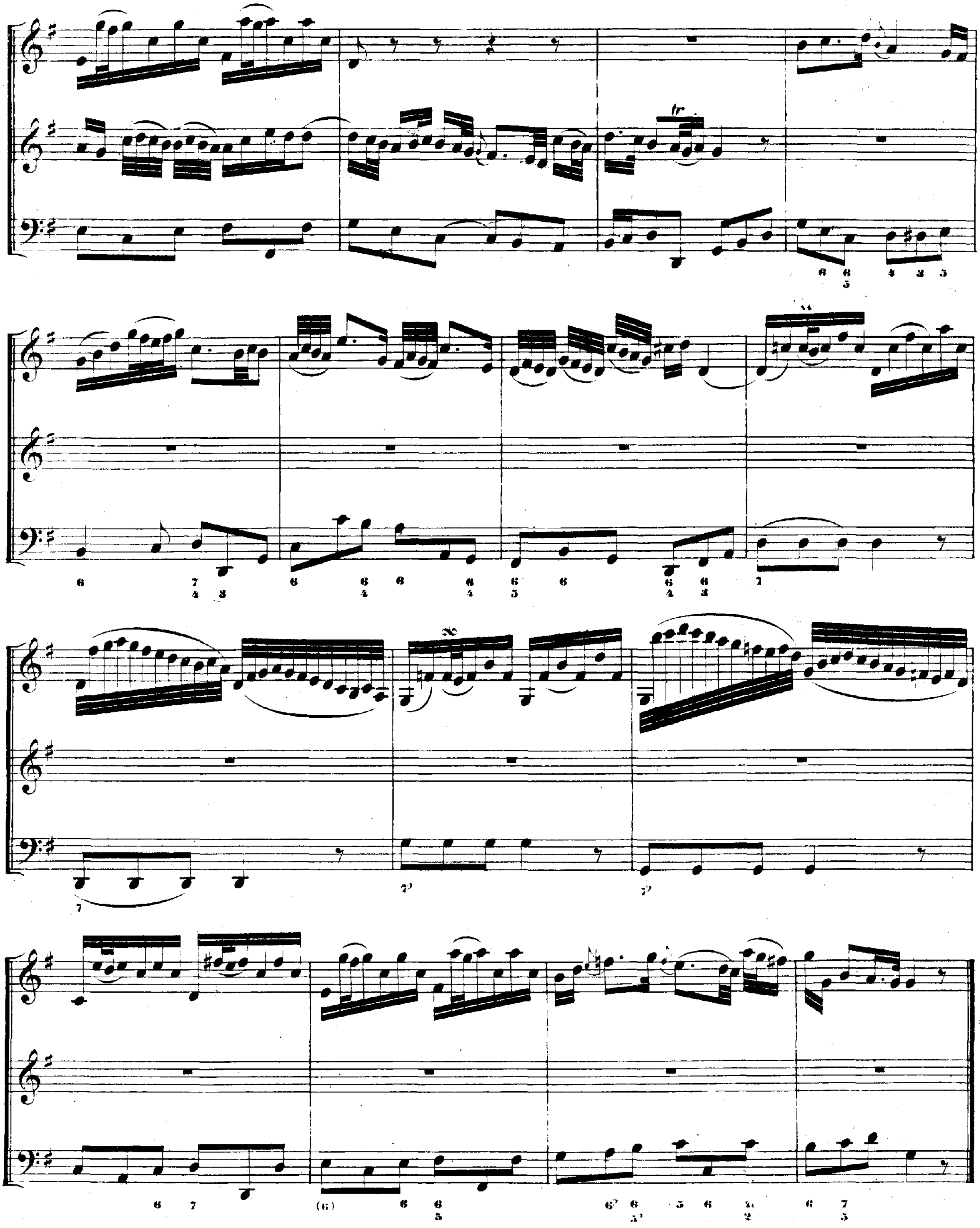



piano

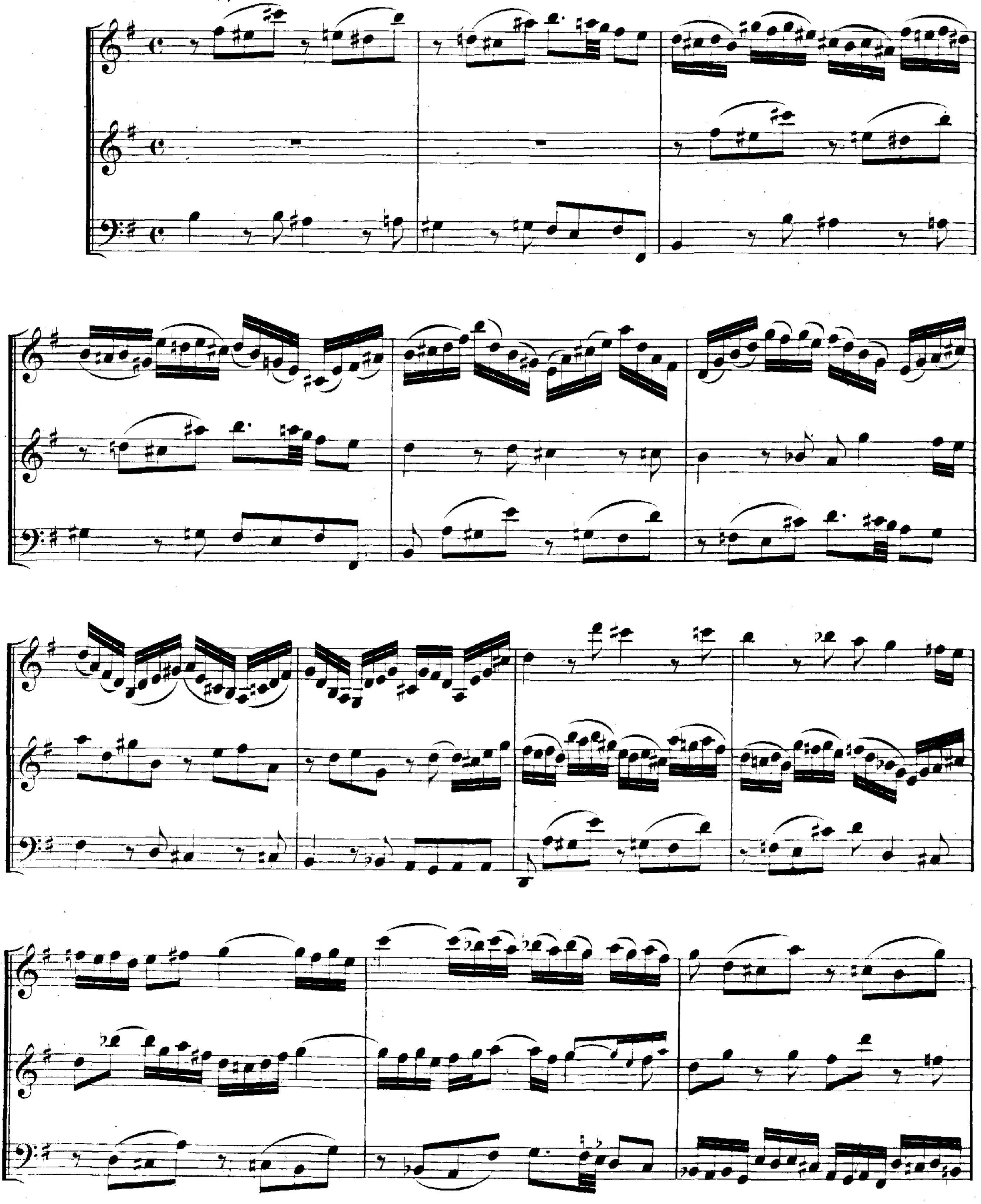


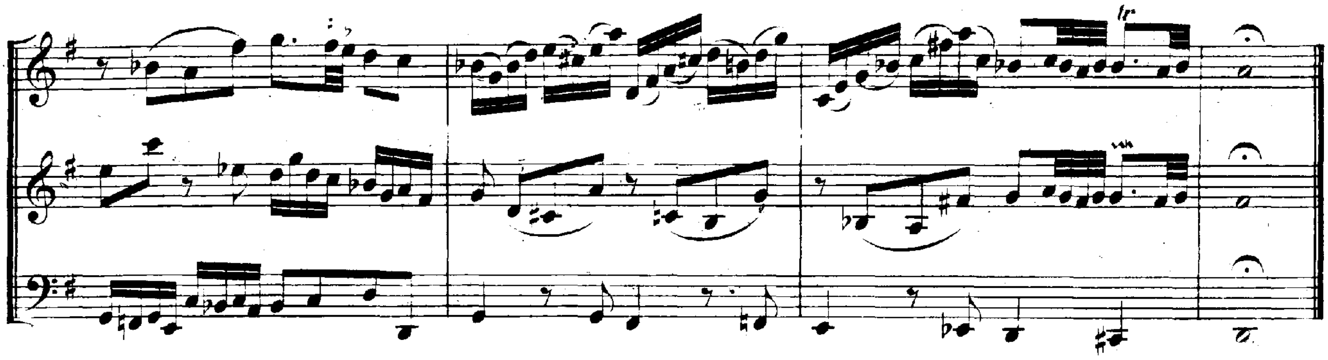

tr
piano


tr



D. Adagio.





E. Presto ab initio repetatur et claudatur.

IV.

Die 6te SONATE für CLAVIER und VIOLINE, Seite 154,

nach der zweiten Bearbeitung.

(Siehe das Vorwort.)

A. Vivace, G dur, 4/4 Takt.

(Es ist das unverändert gebliebene „Presto" der ersten Bearbeitung.)

B. Largo, e moll, 3/4 Takt.

(Variante des Largo Seite 160.)

C. Cembalo Solo, e moll, 3/8 Takt.

(Variante der Courante im „Ersten Theile" der Clavierübung, Partita 6, Band III der Bachausgabe, Seite 124.)

D. Adagio, e moll, 4/4 Takt.

(Siehe den Anhang Seite 258.)

E. Violino Solo e Basso accompagnato, g moll, 4/4 Takt.

(Transponirte Variante der Gavotte im „Ersten Theile" der Clavierübung, Partita 6, Band III d. Bachausgabe, Seite 131.)

F. Vivace ab initio repetatur et claudatur.

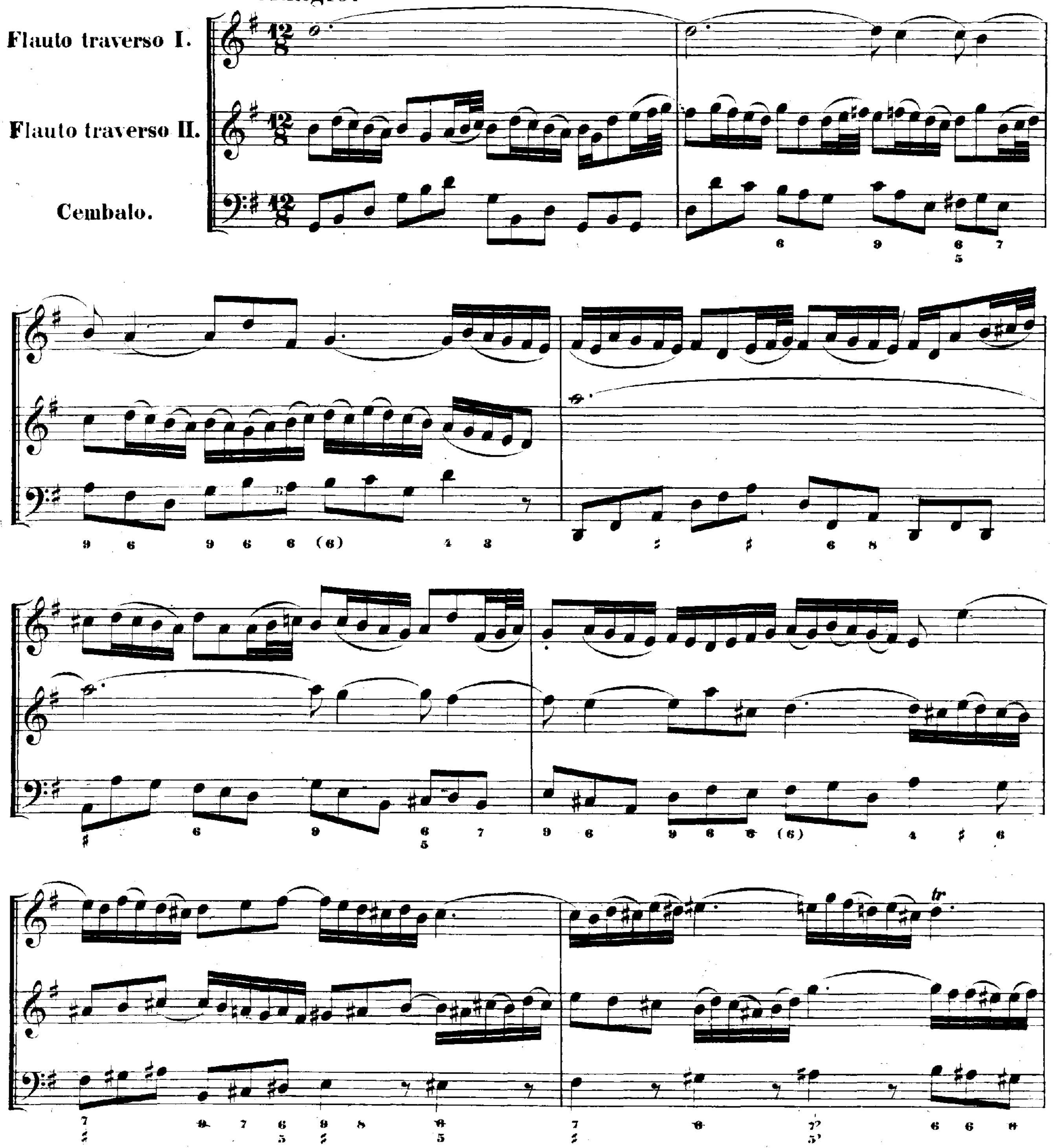
V.

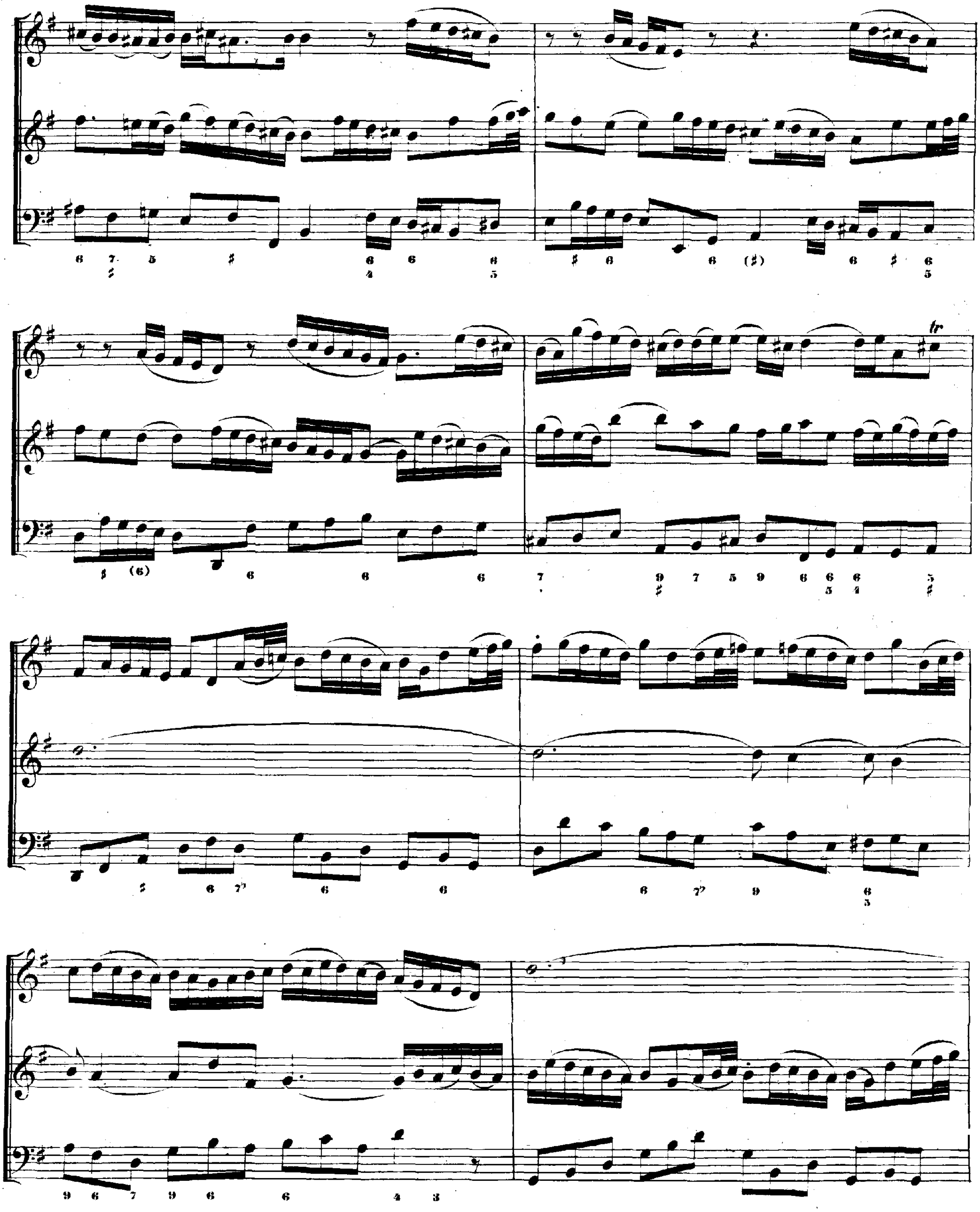
VARIANTE zu Seite 175.

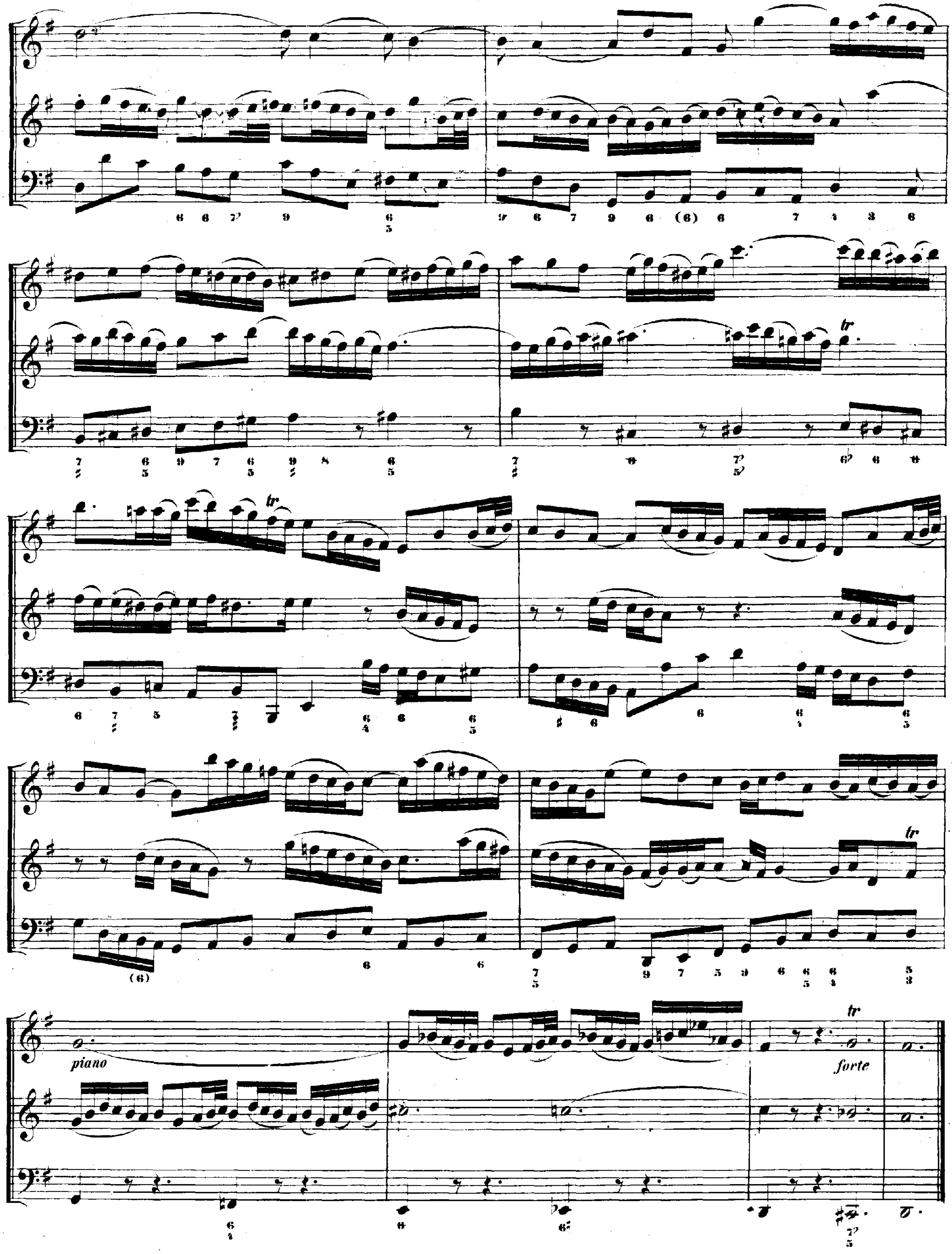
(Siehe das Vorwort.)

SONATA.

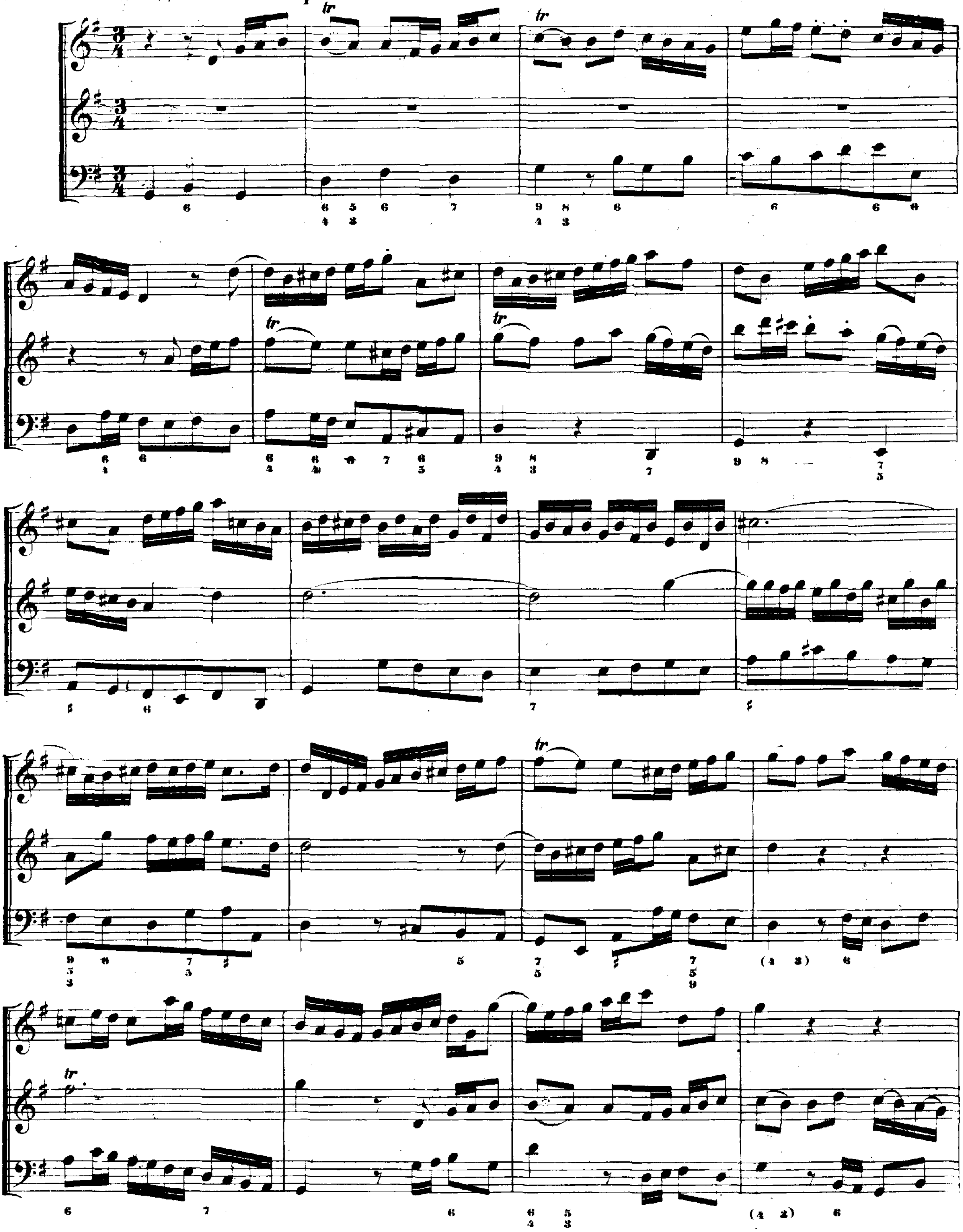
Adagio.

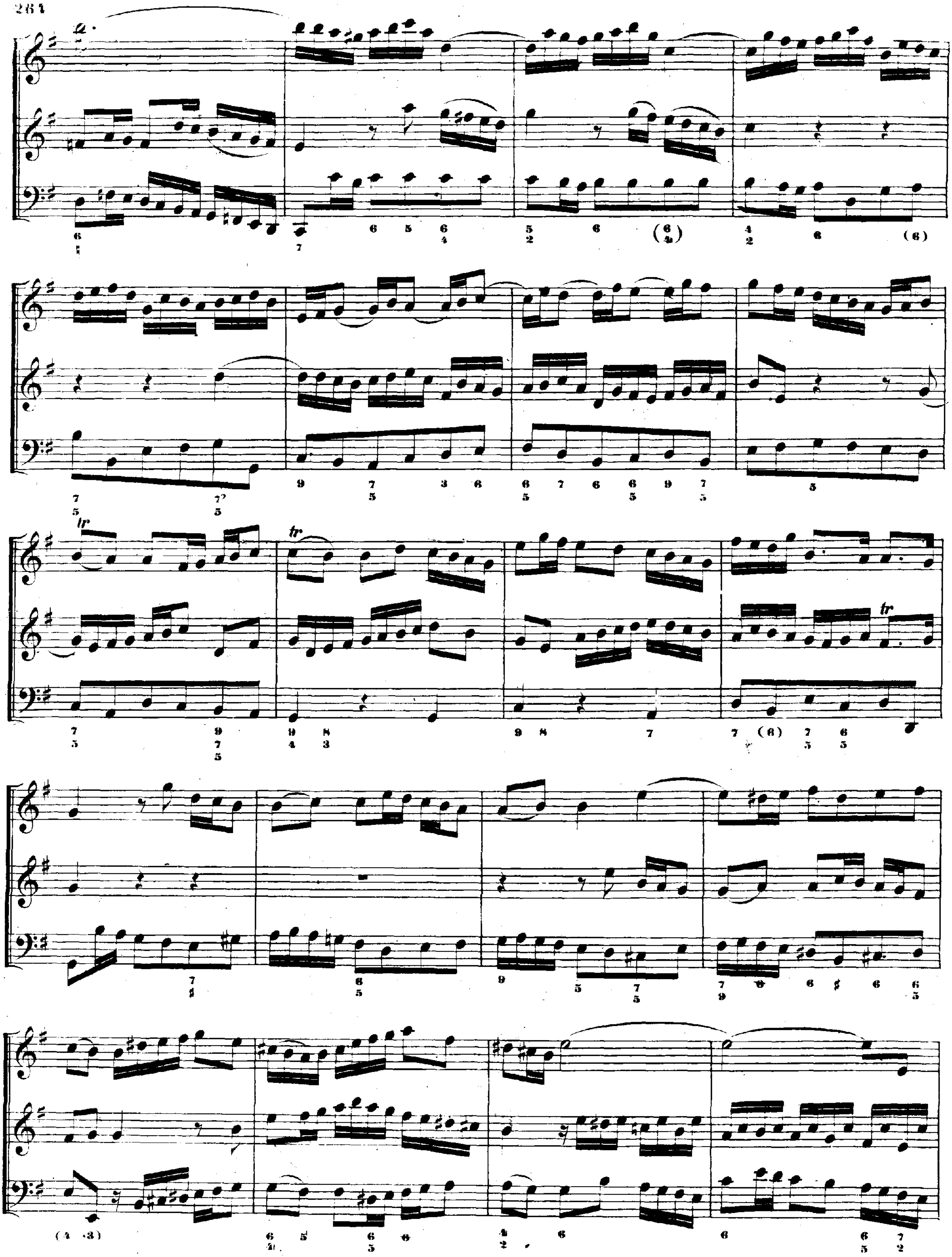


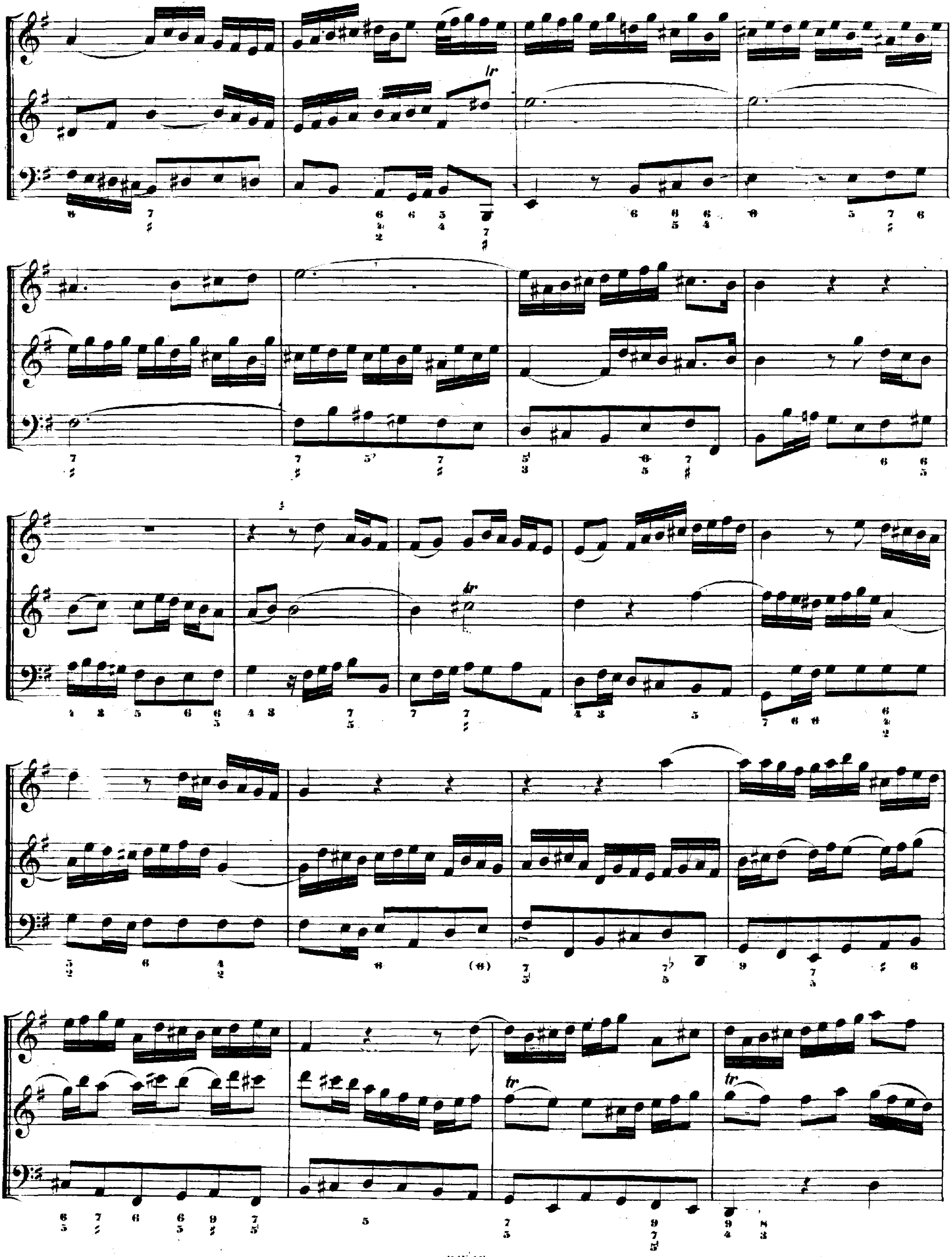


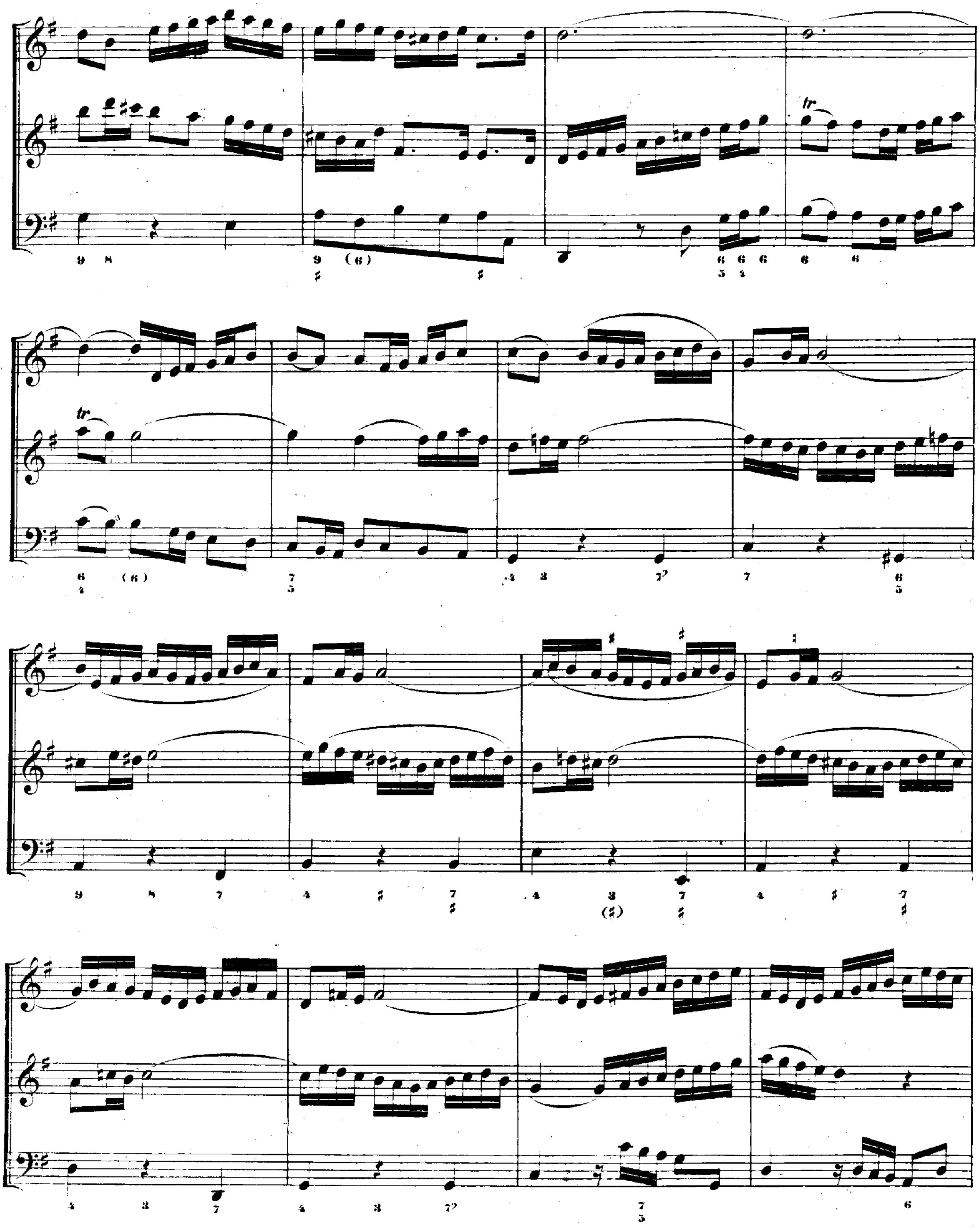

tr
tr
tr
piano
tr
forte

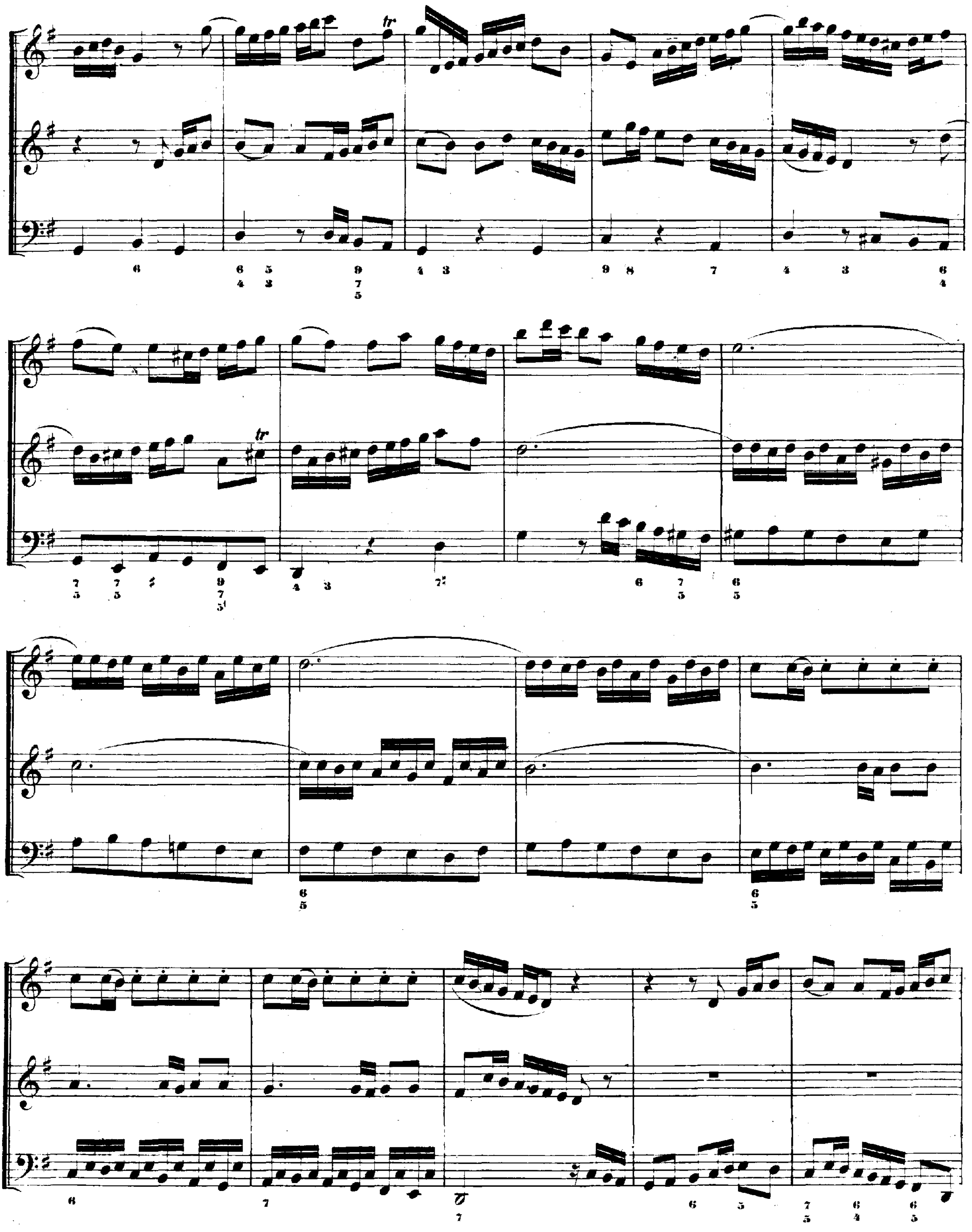
Allegro ma non presto.

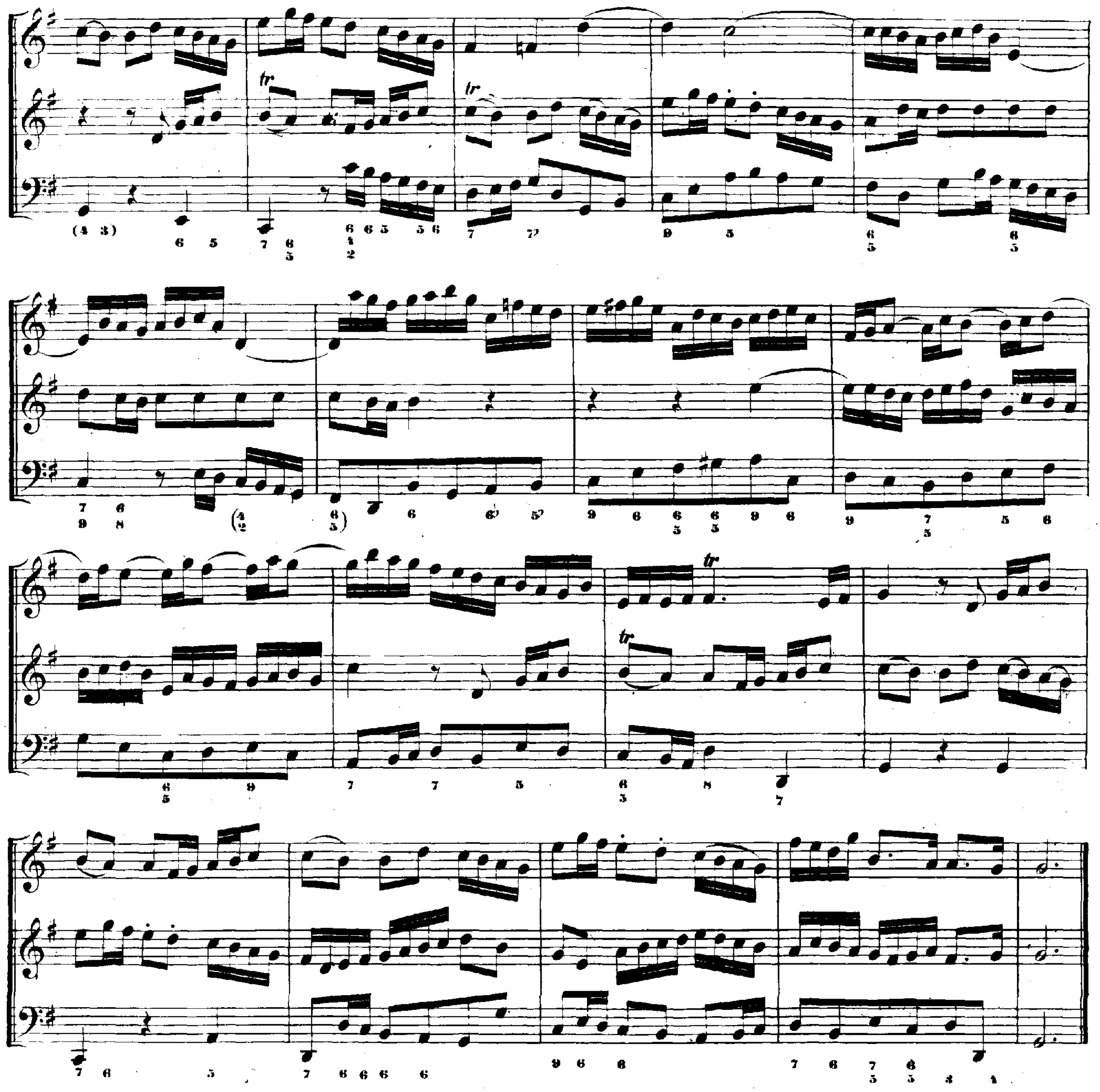




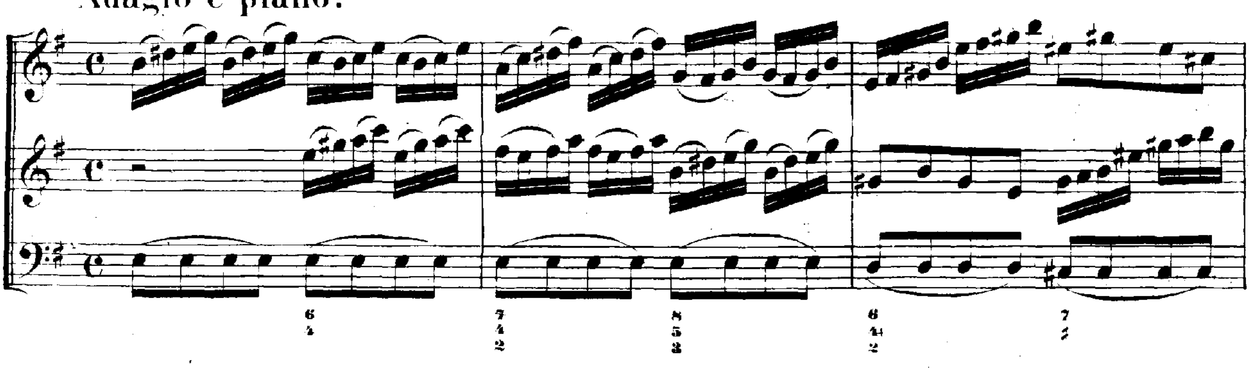


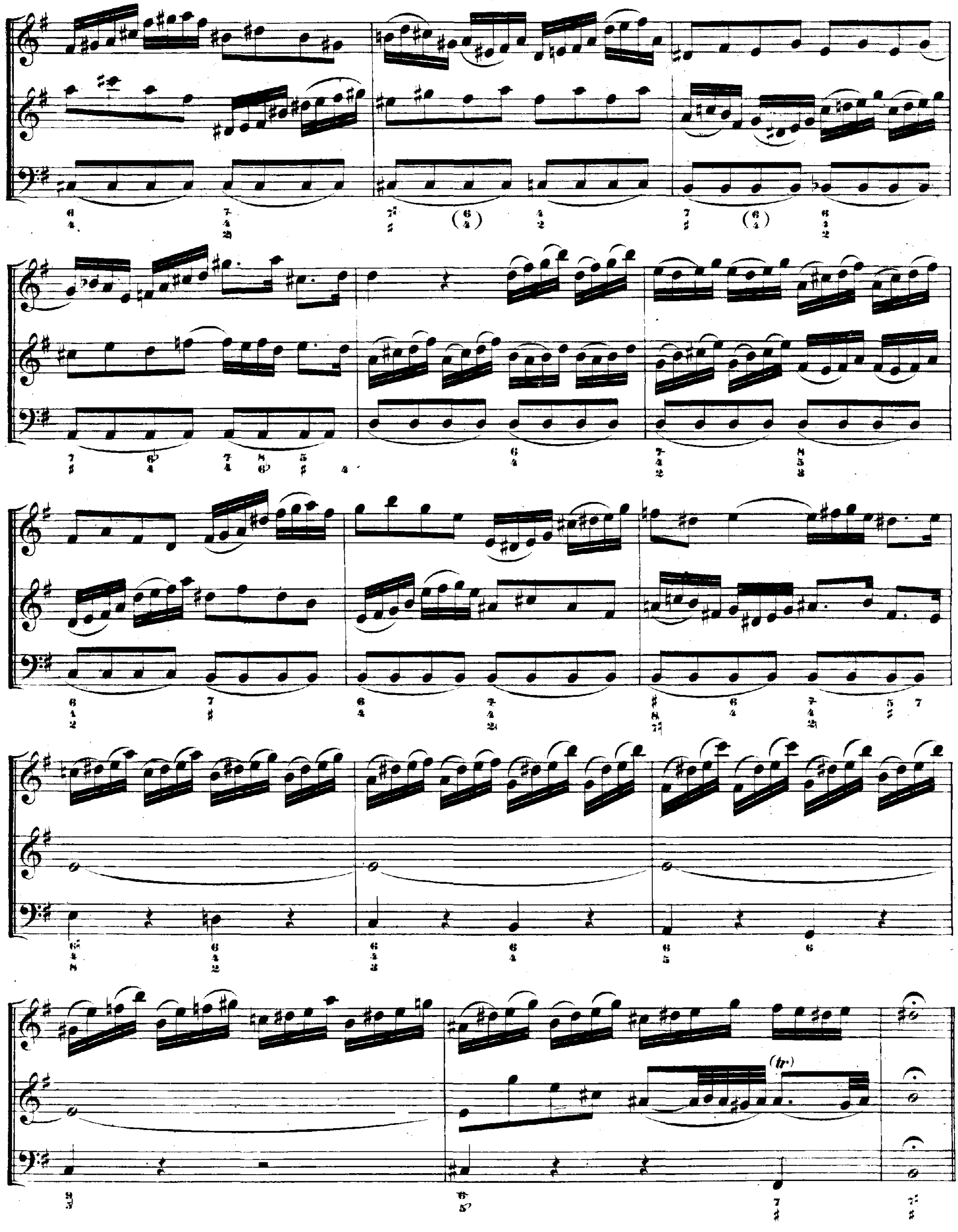




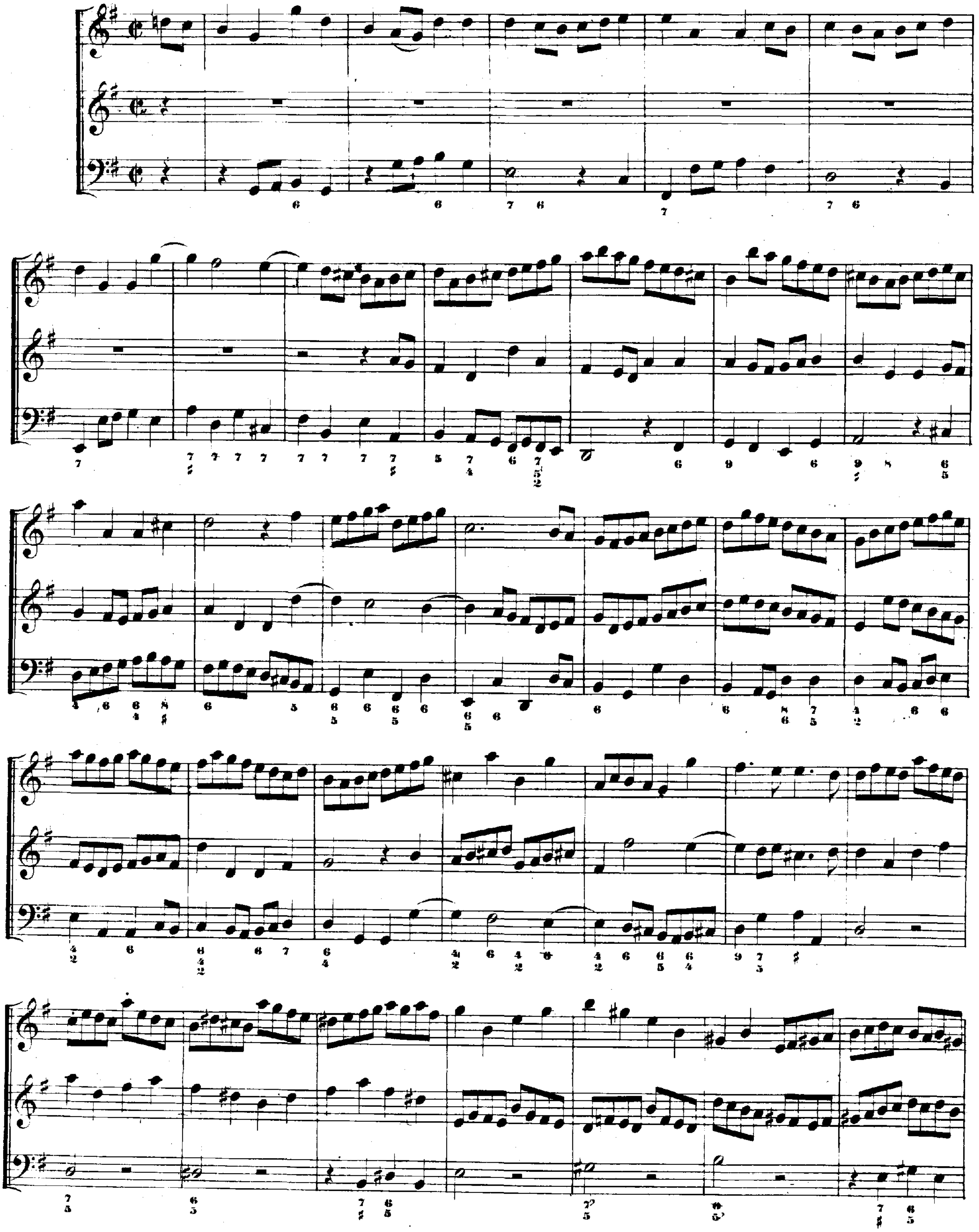


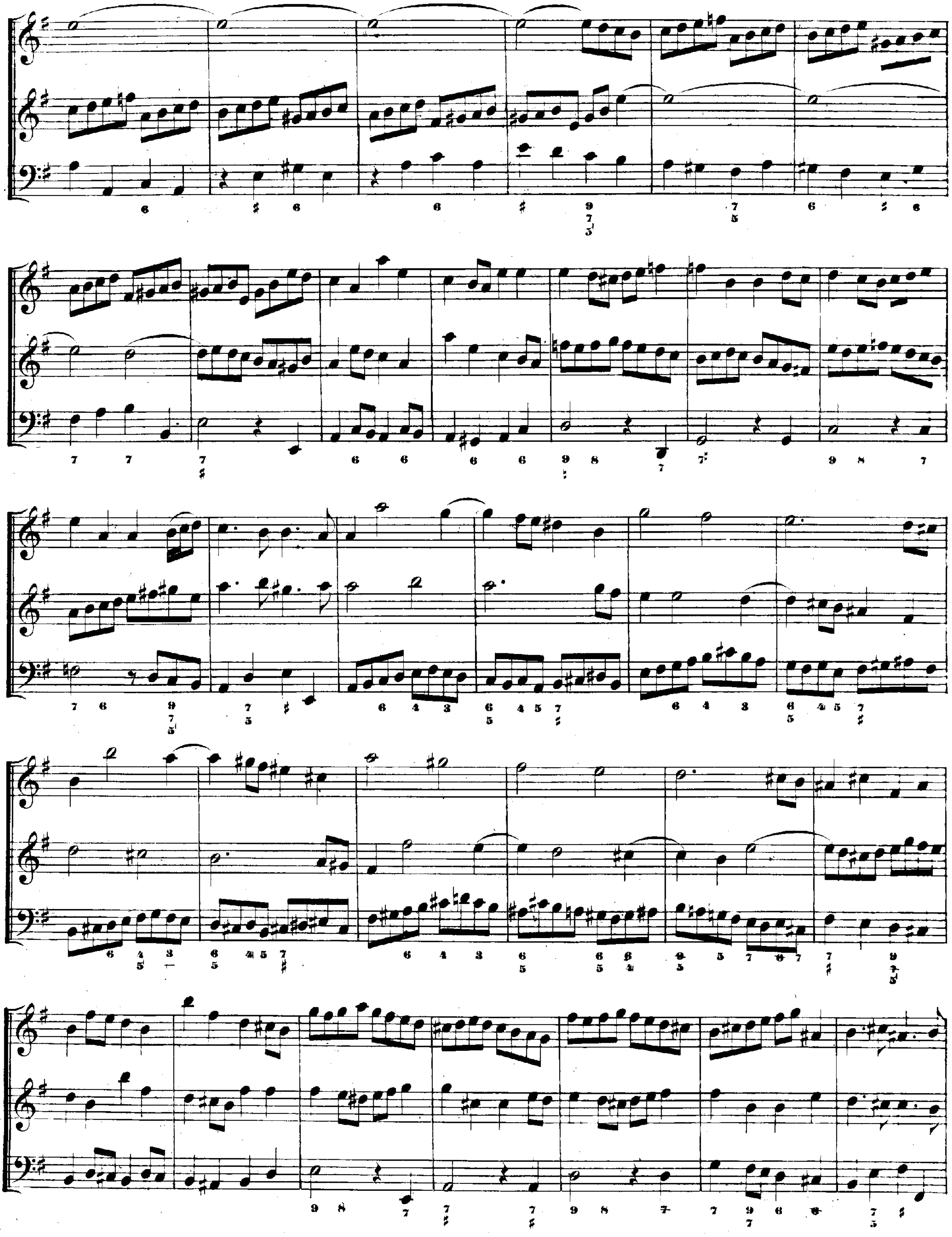
Adagio e piano.

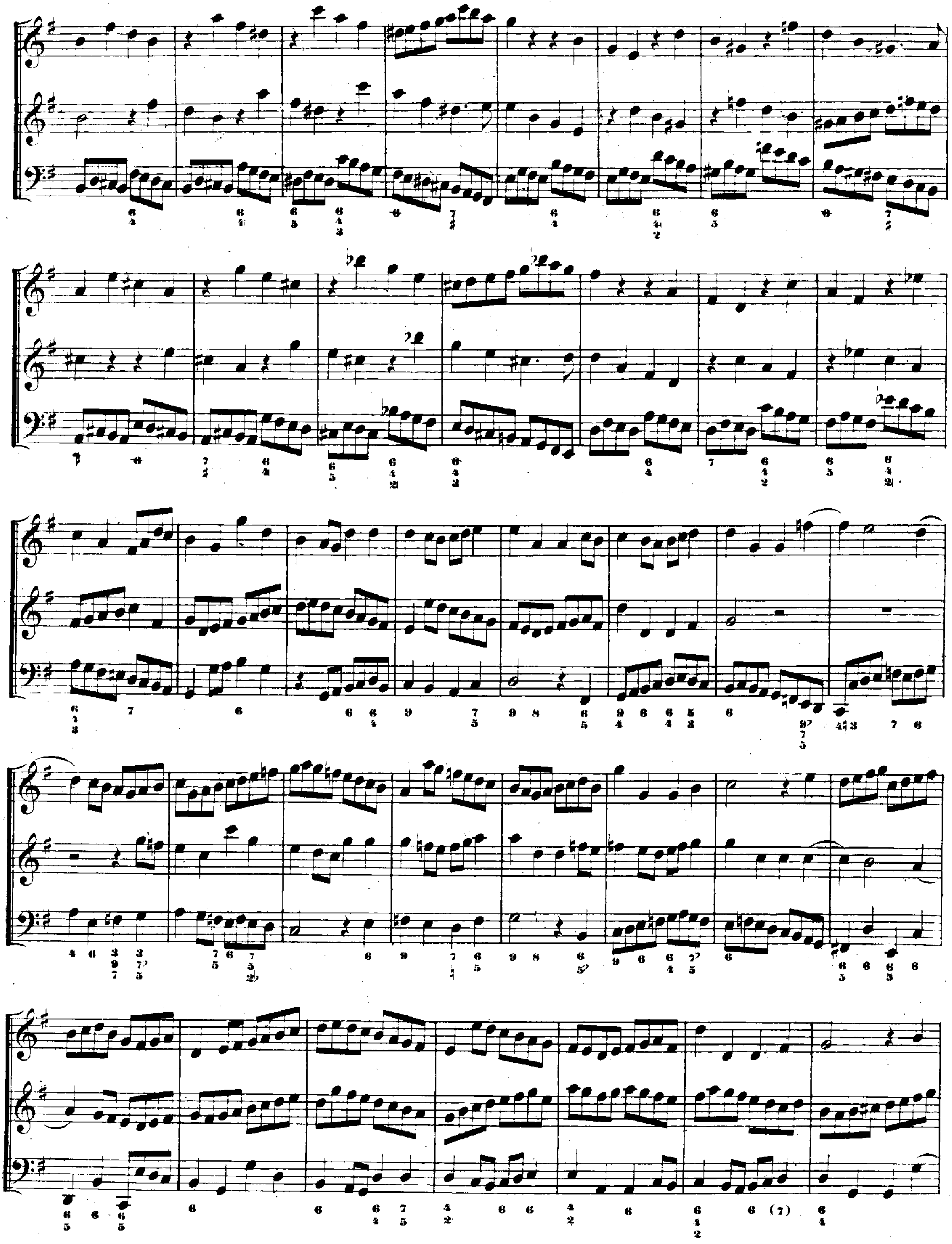


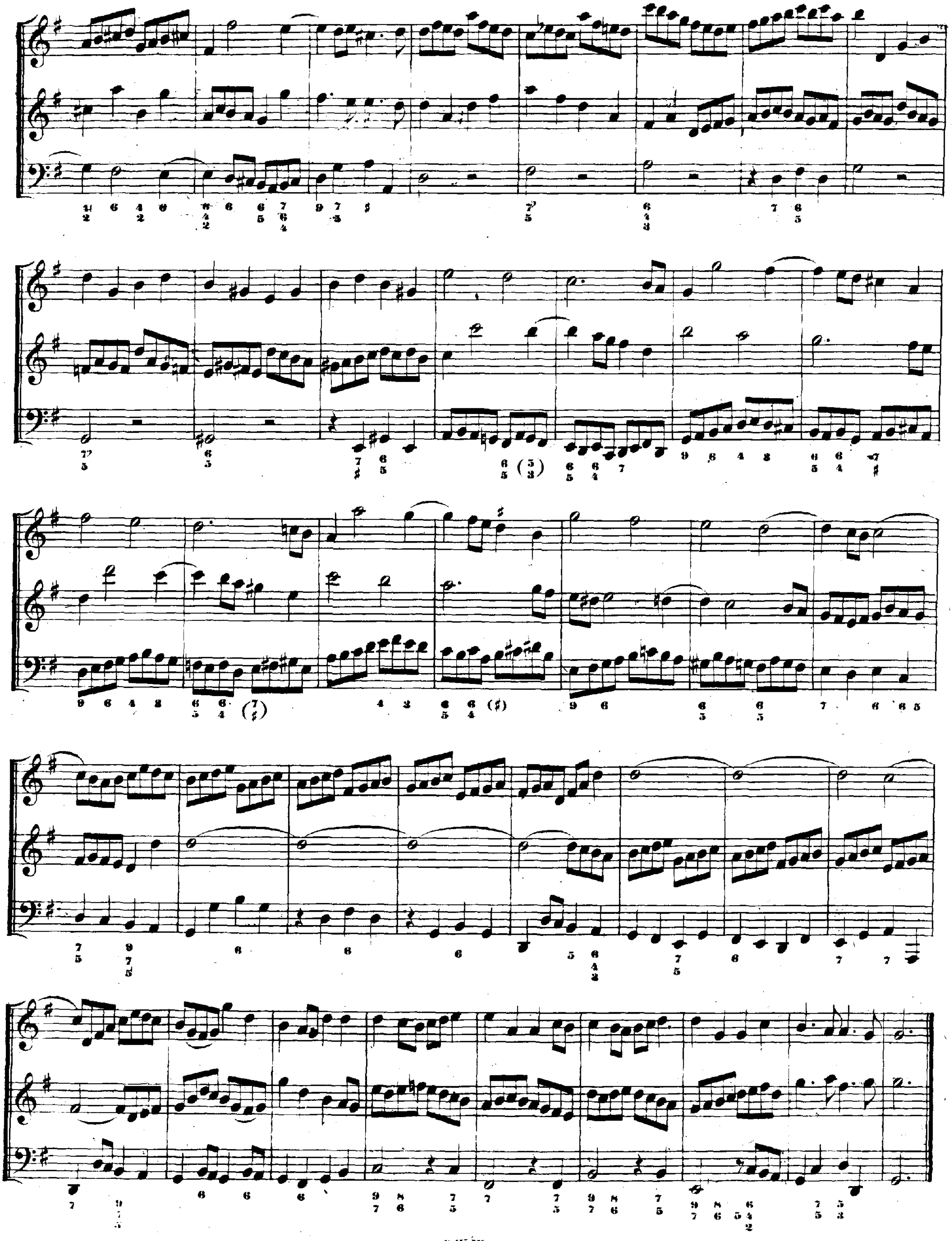


Presto.





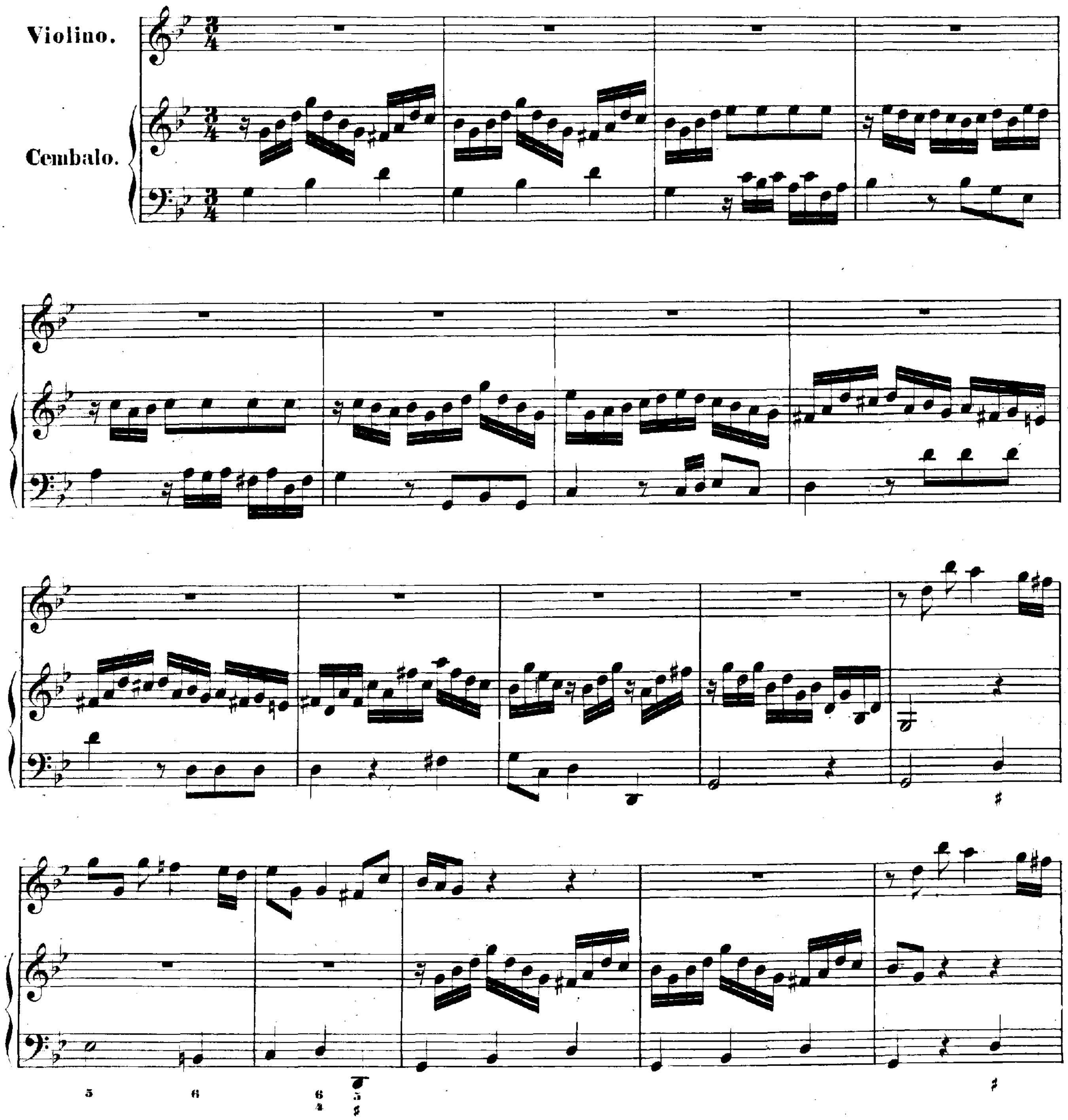


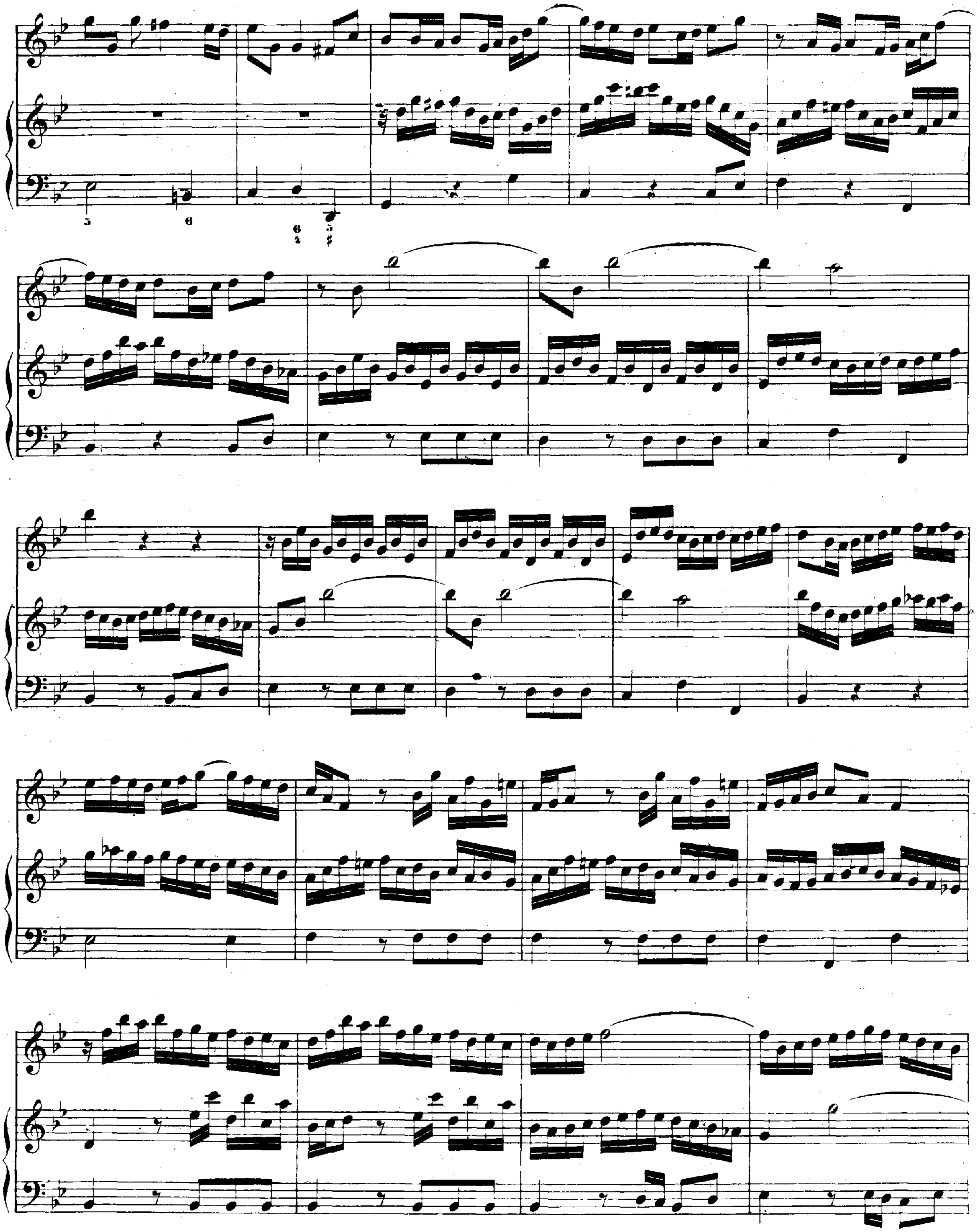


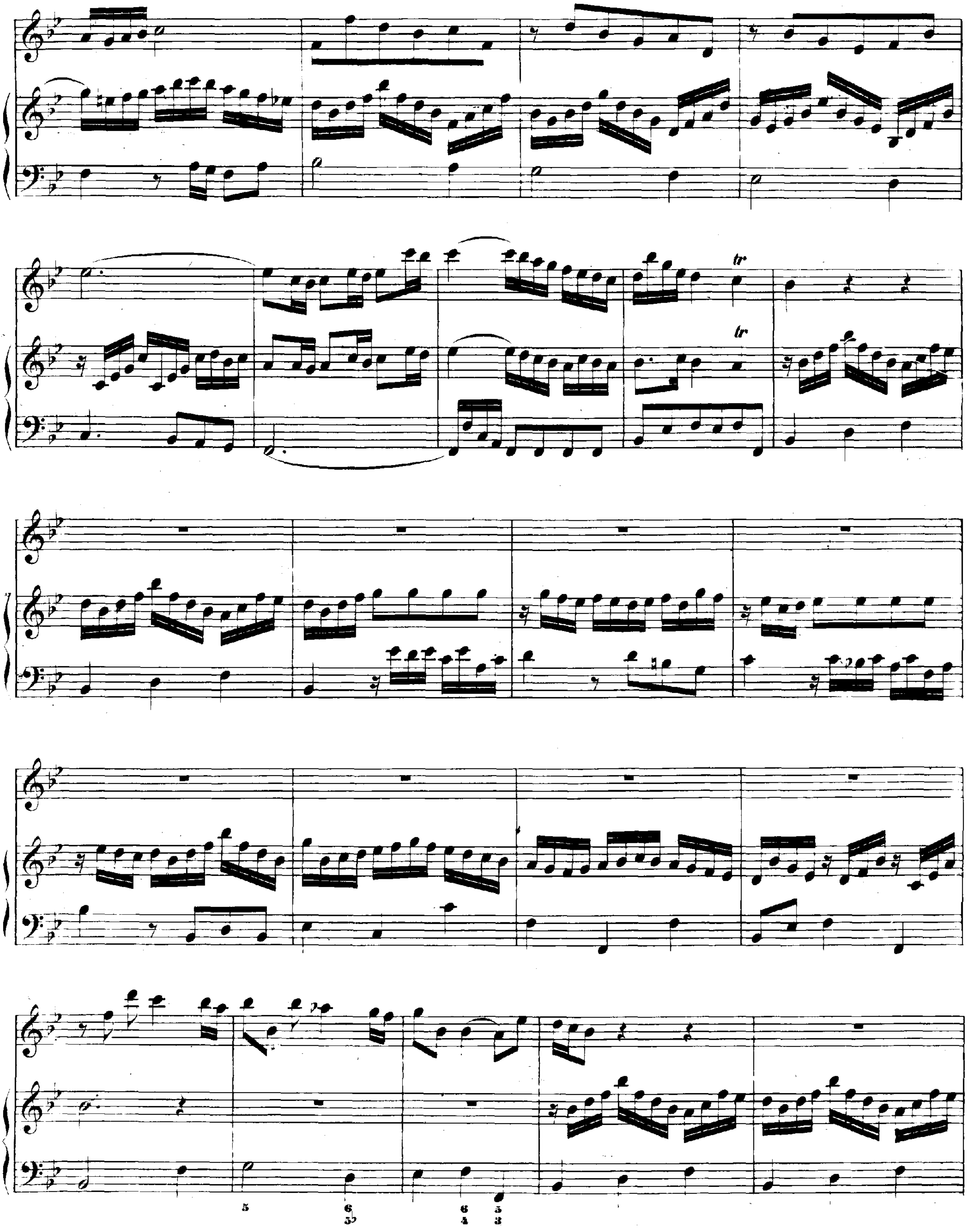
VI.

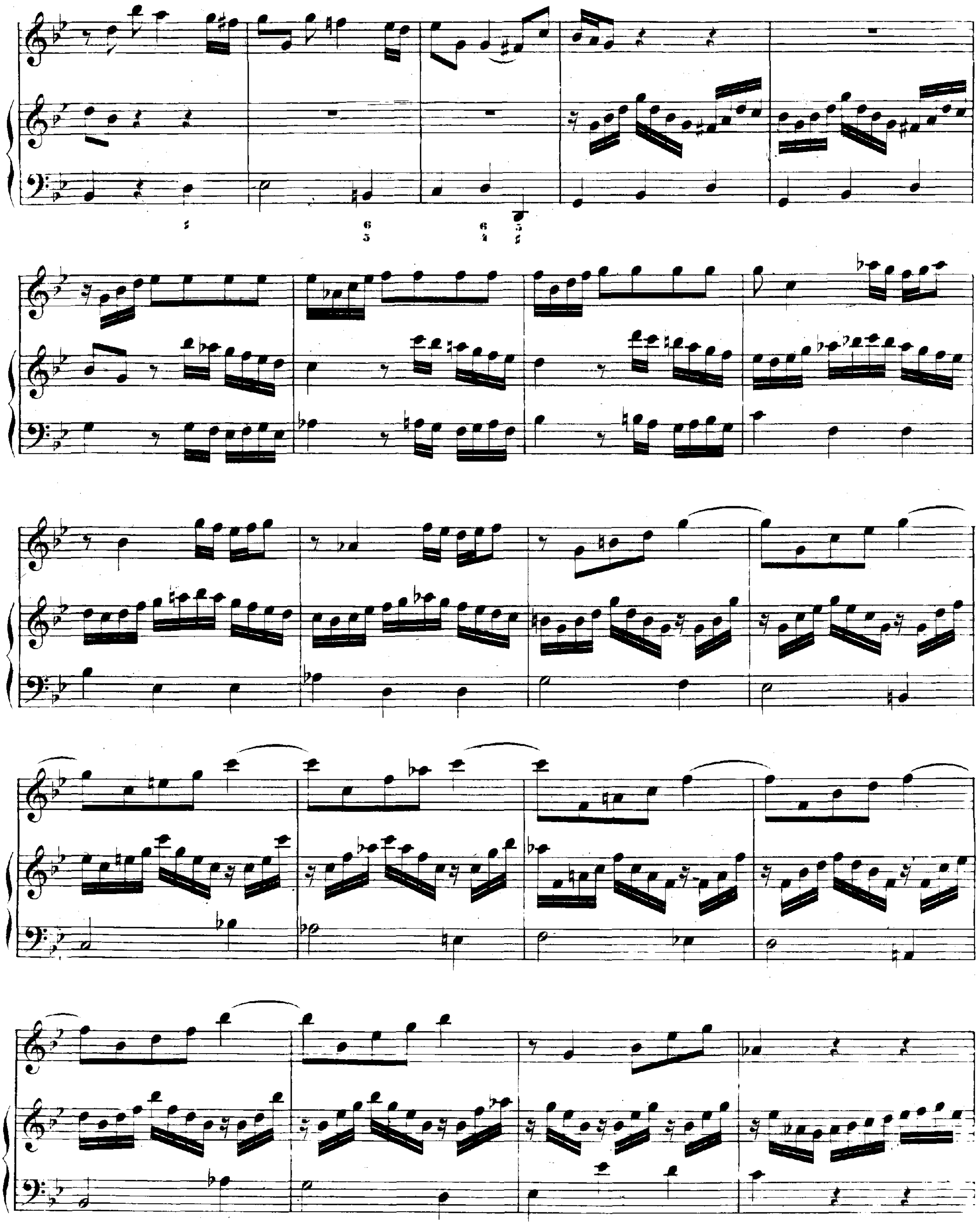
SONATA.

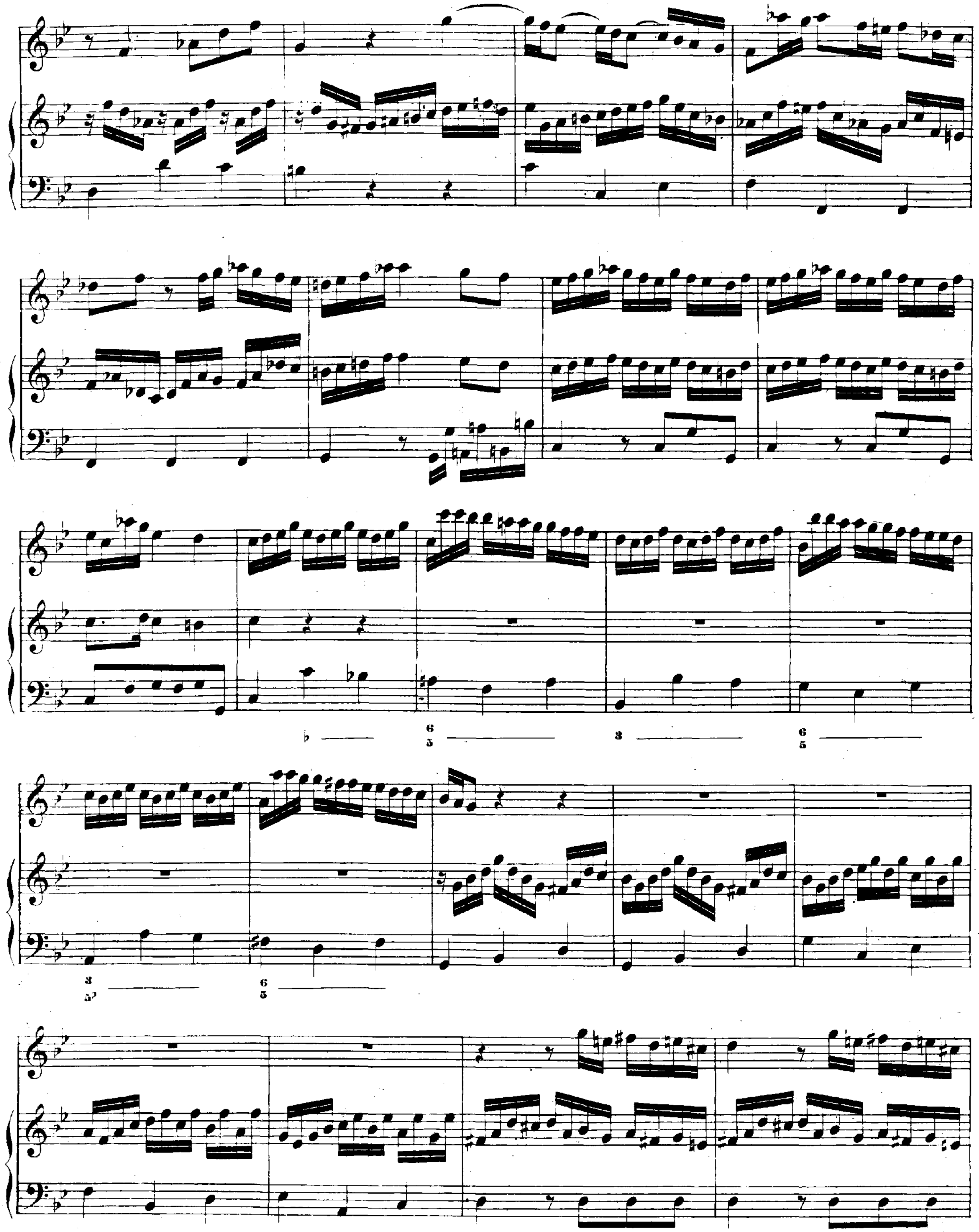
(Siehe das Vorwort.)

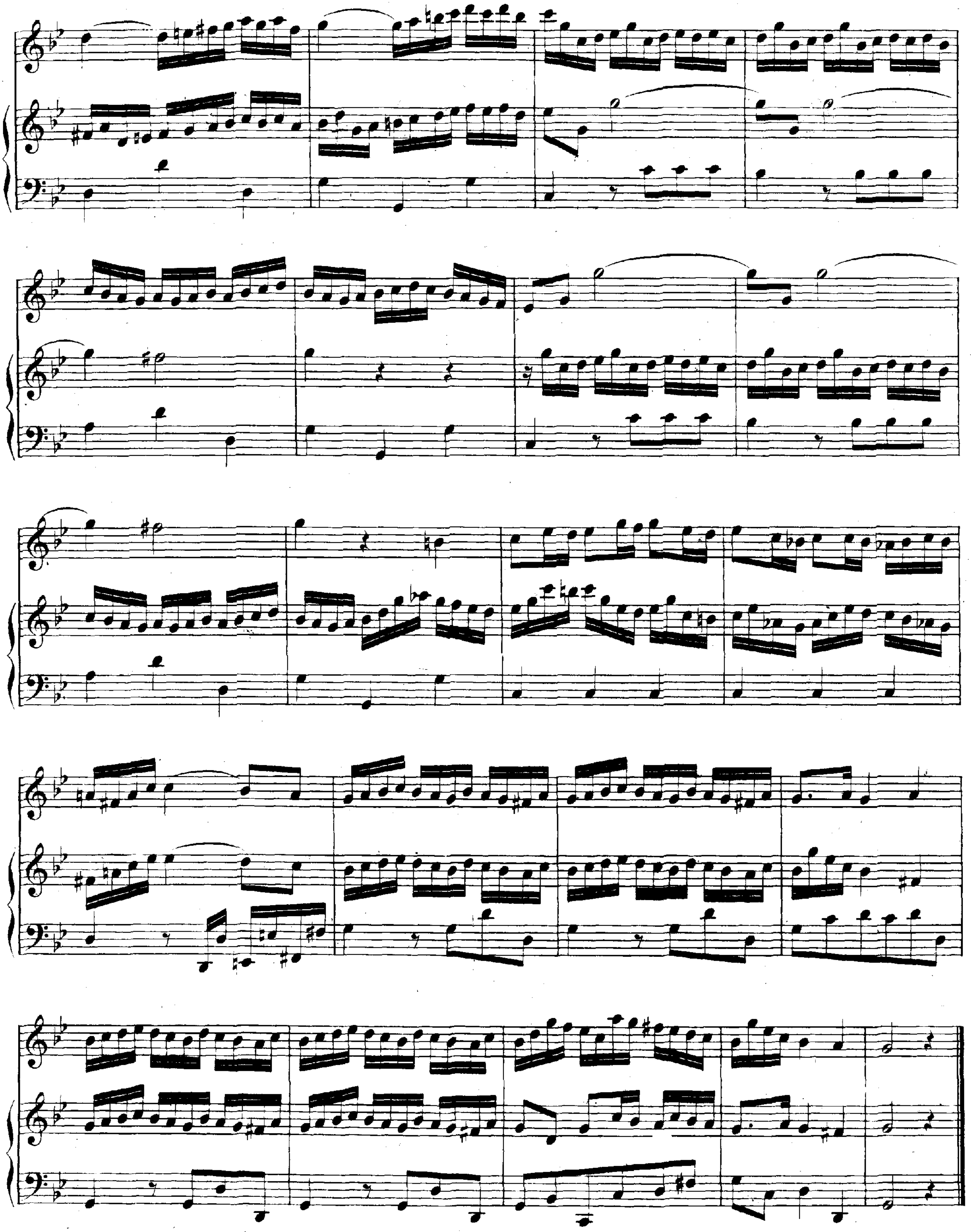


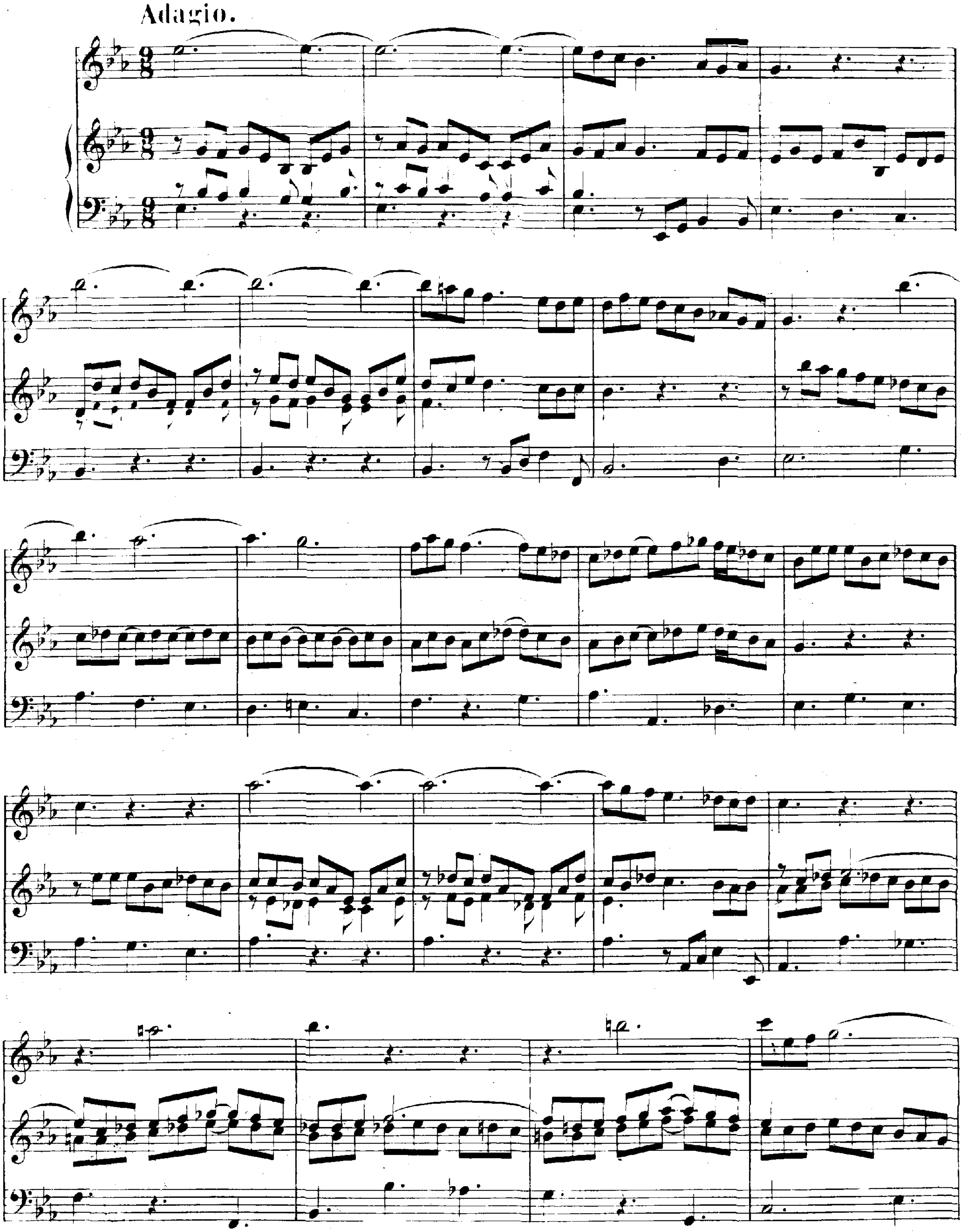


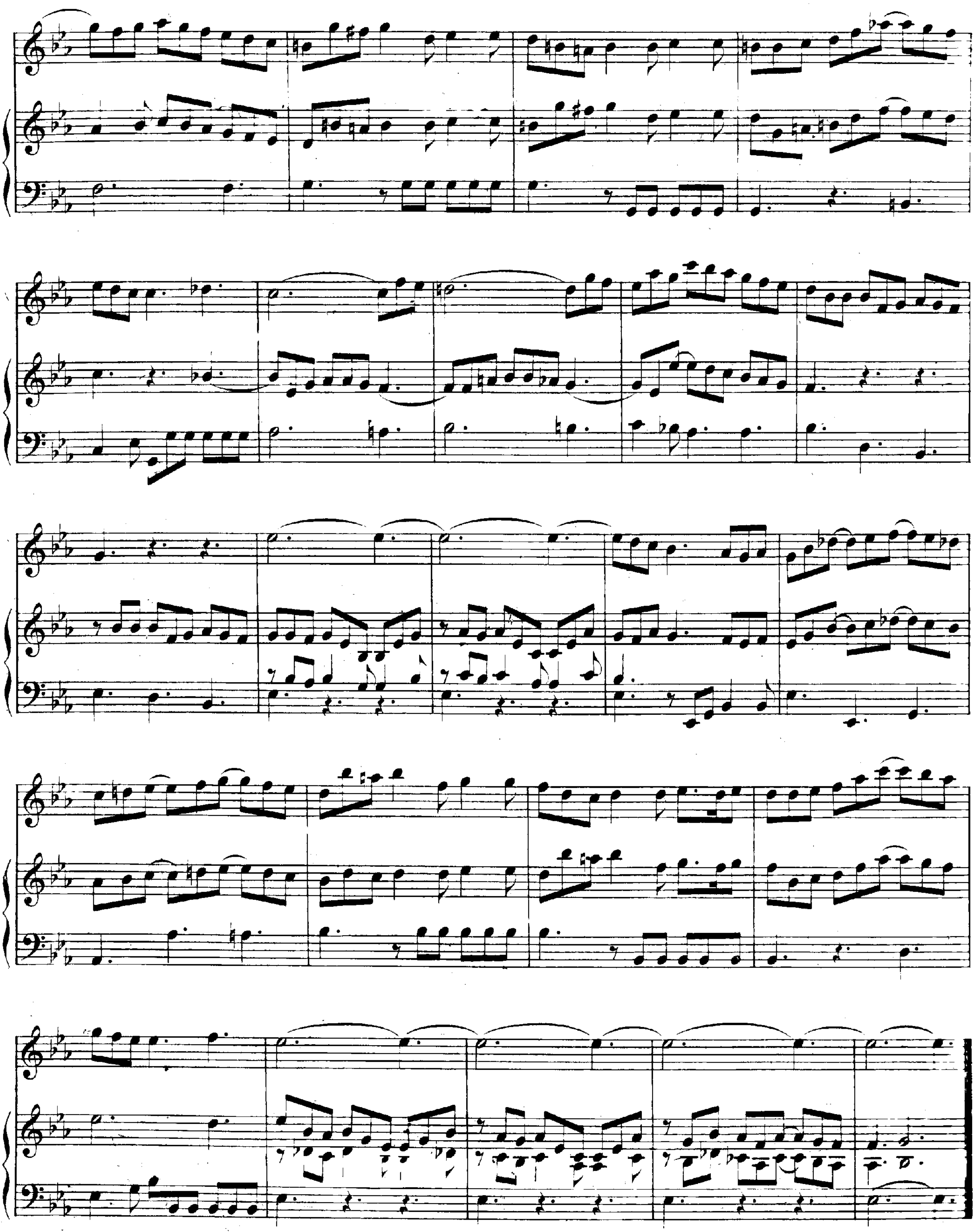


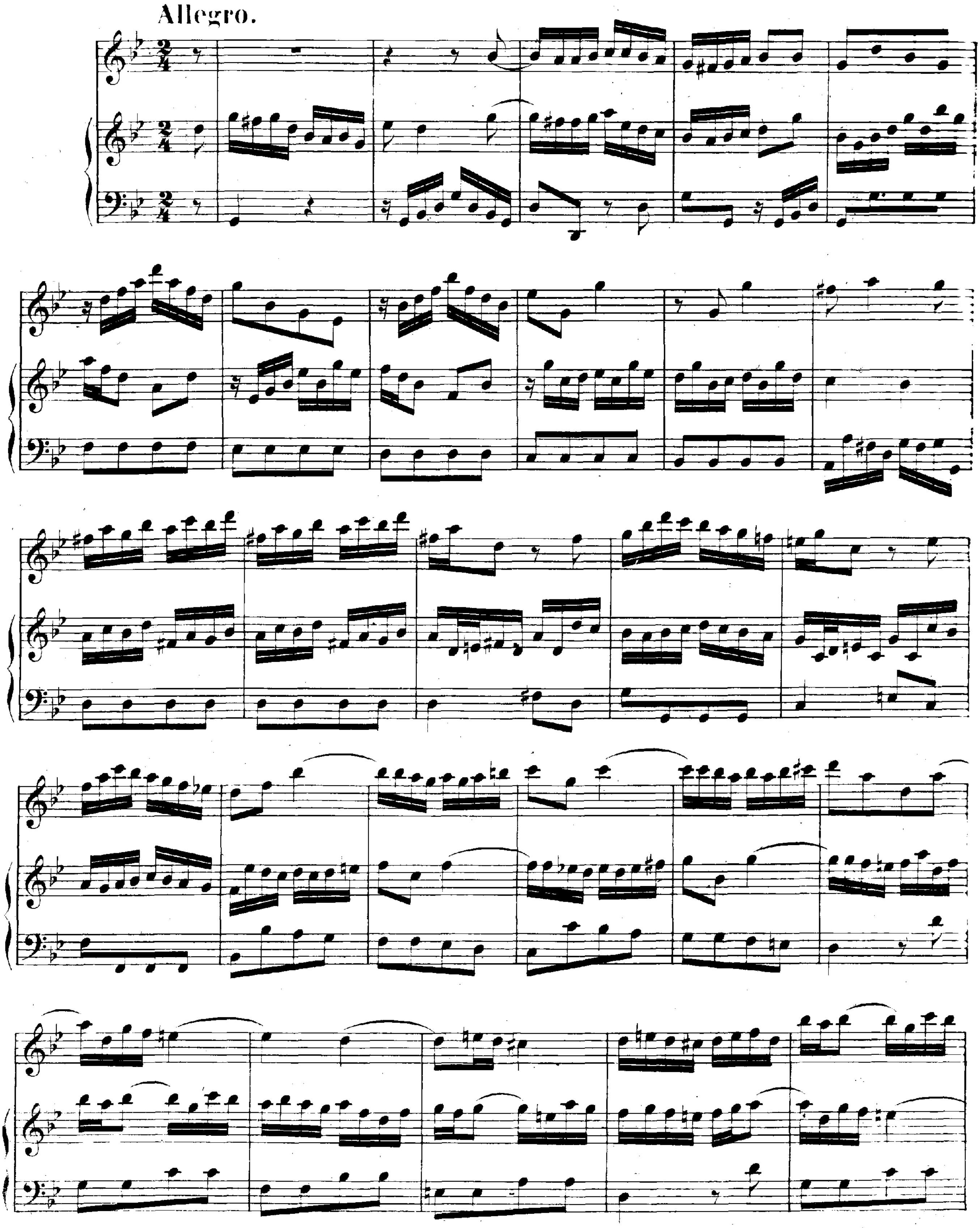
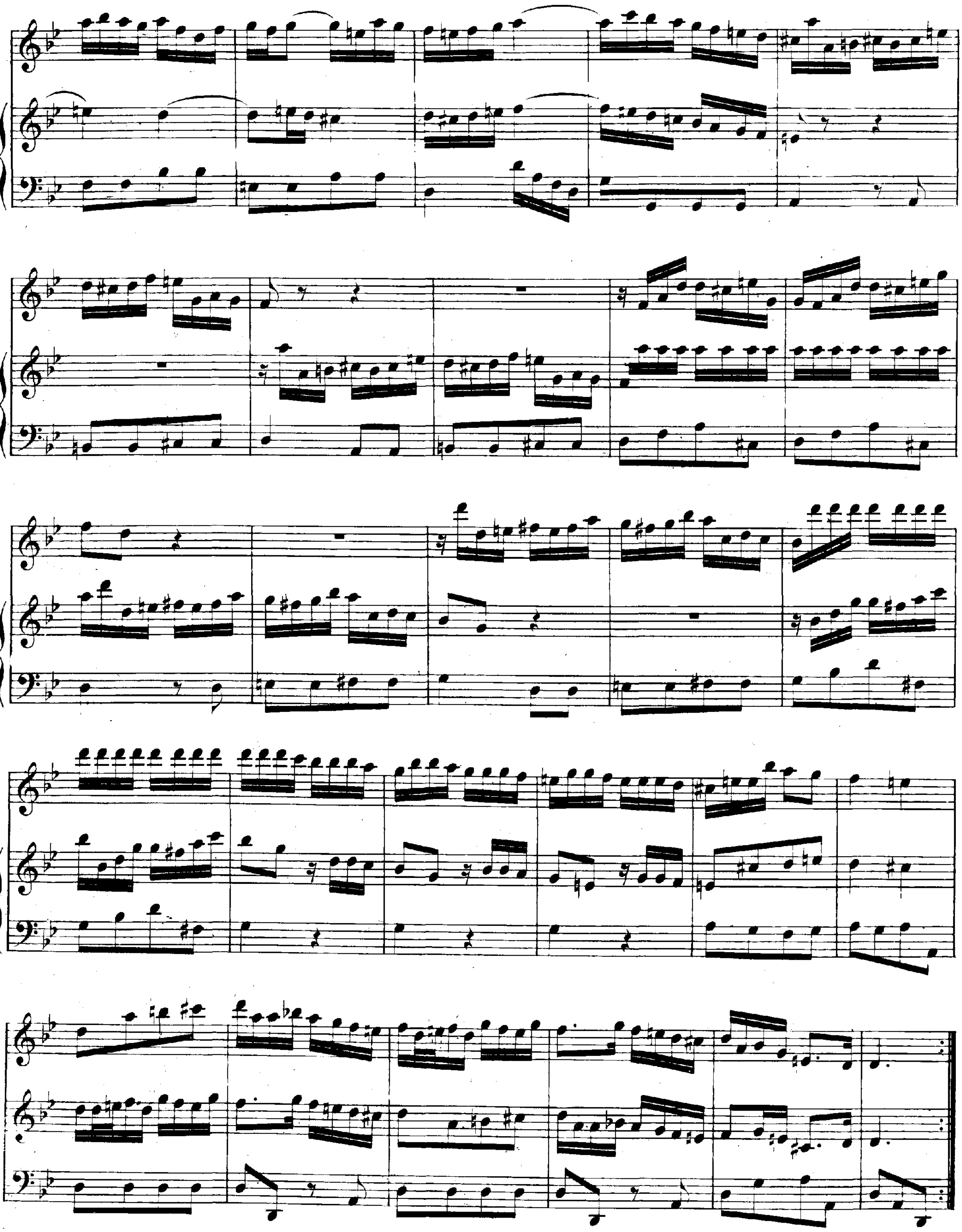
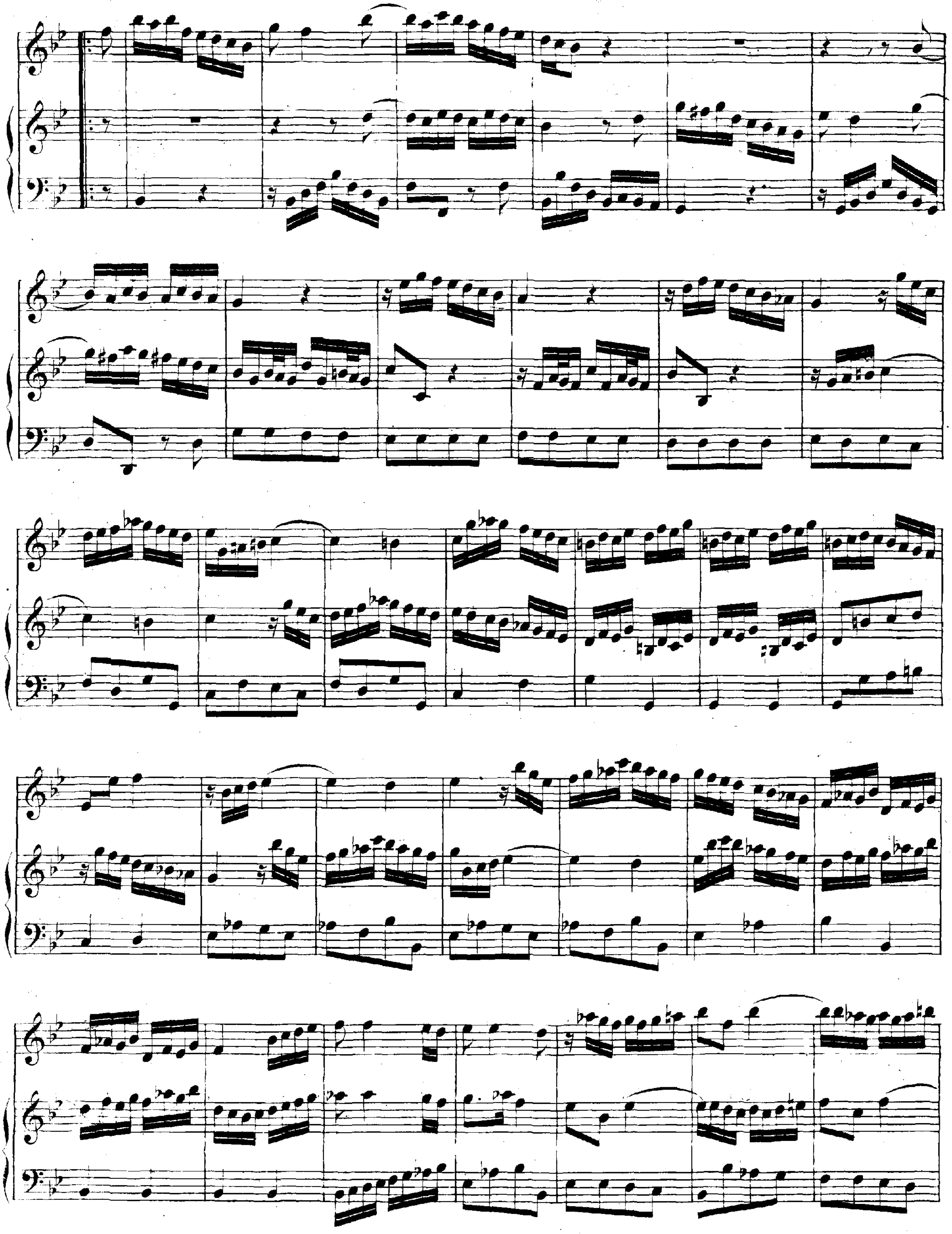
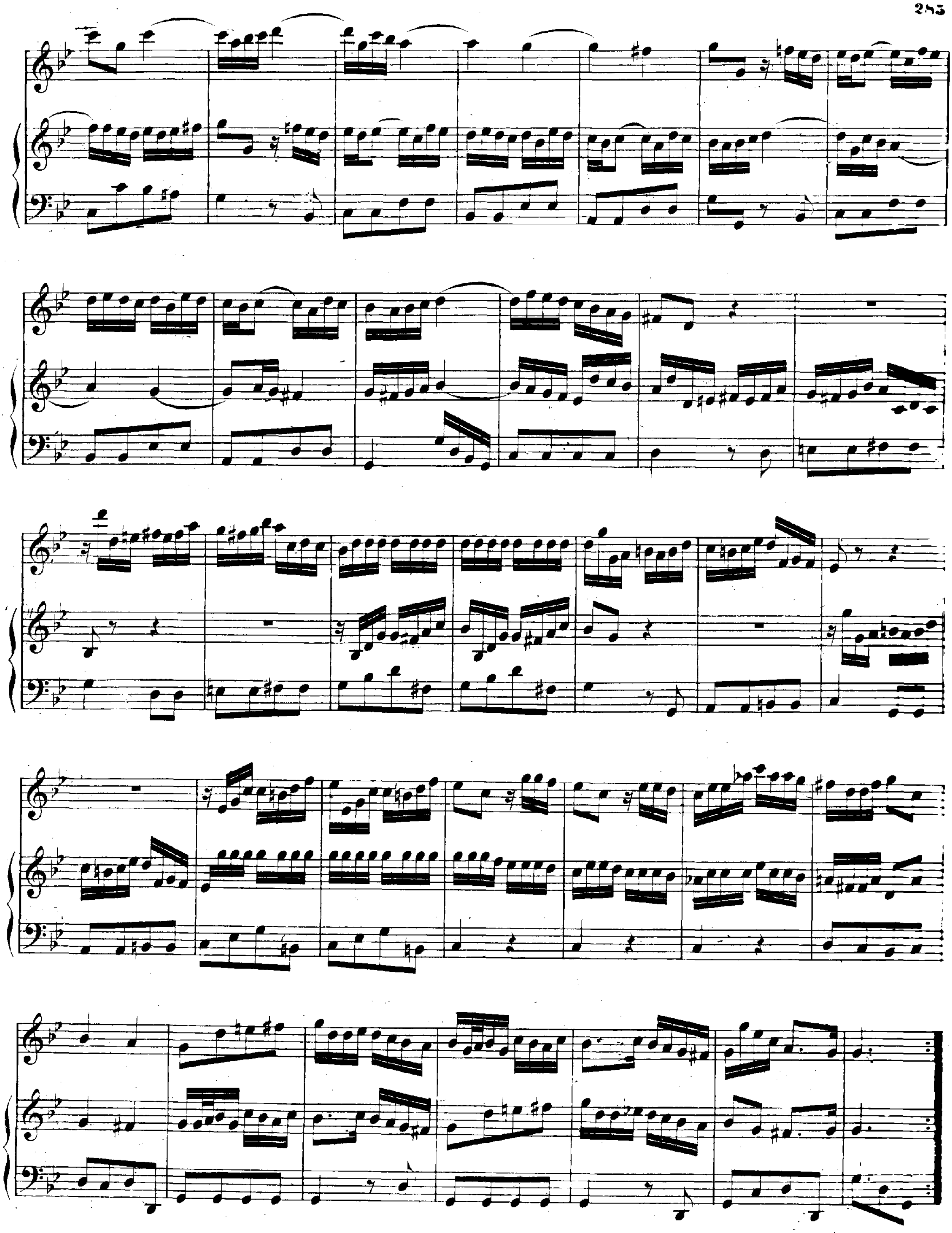







Adagio.




Allegro.